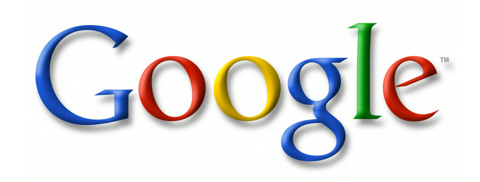
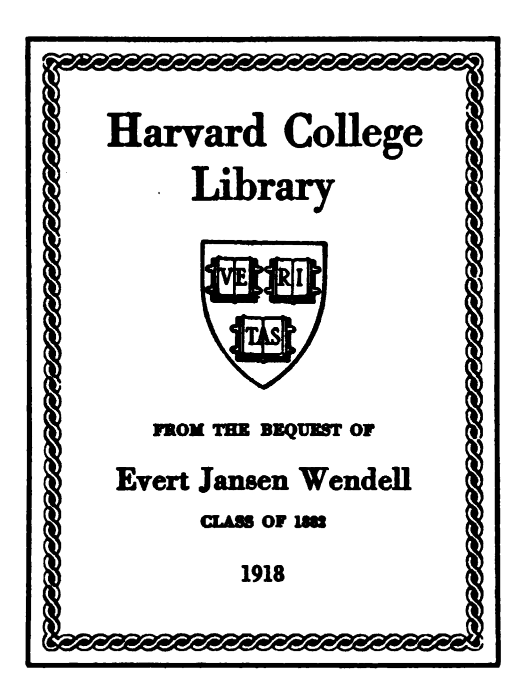



Harvard College
Library
VE RI
TAS
FROM THE BEQUEST OF
Evert Jansen Wendell
CLASS OF 1882
1918

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.—POÉSIE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE FAIN,
Rue Racine, n. 4, Place de l'Odéon.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

Par J.-F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

TOME CINQUIÈME.

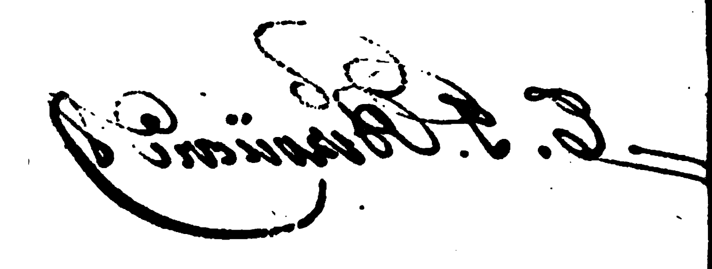


PARIS.

BAUDOUIN FRÈRES, ÉDITEURS,

RUE DE VAUGIRARD, N°. 17.

M DCCC XXVII.



11XXX=

INTRODUCTION,

OU

DISCOURS

SUR L'ÉTAT DES LETTRES EN EUROPE

DEPUIS LA FIN DU SIÈCLE QUI A SUIVI CELUI D'AUGUSTE, JUSQU'AU RÈGNE DE LOUIS XIV,

Tel qu'il fut prononcé en 1797.

Nous avons parcouru ces beaux siècles de la Grèce et de Rome, qui ont été ceux de la gloire et des prodiges de l'esprit humain; nous avons voyagé au milieu de ces grands monumens dont le temps a respecté du moins une partie qui doit faire à jamais regretter l'autre. Si long-temps ensevelis dans les vastes et profondes ténèbres dont la barbarie obscurcissait la terre, aux premières lueurs de la raison et du goût, le travail et l'érudition les débarrassèrent des décombres qui les couvraient et de la rouille qui les avait noircis. Le génie, au moment où il s'éveilla comme d'un long

sommeil, ne put les contempler qu'avec cet enthousiasme qui apprend à égaler ou du moins à imiter ce qu'on admire, et dans la suite la satiété, le paradoxe et une rivalité mal entendue leur ont insulté avec une orgueilleuse ingratitude, à cette époque où l'esprit devient subtil et contentieux, en même temps que les grands talens deviennent plus rares; où la prétention de juger l'emporte sur le besoin de jouir; où l'on médit de ce qui a été fait, à mesure qu'il devient plus difficile de bien faire; enfin, où l'on ne conserve plus guère d'autre goût que l'amour aveugle de la nouveauté, quelle qu'elle soit; goût pervers et dépravé, qui calomnie le passé, corrompt le présent, et, méconnaissant tous les principes du beau et du bon, laisse à peine l'espérance de l'avenir.

Nous avons suivi des yeux les chantres d'Achille et d'Énée dans la carrière immense de l'épopée, et mêlé nos applaudissemens à ceux de la Grèce assemblée, lorsqu'elle couronnait sur le théâtre les Euripide et les Sophocle, et que dans les jeux olympiques elle décernait des palmes au courage, à l'adresse, à la force, au son de la lyre de Pindare, que nous avons retrouvée depuis dans les mains de cet heureux favori de la nature et de

Mécène, qui savait passer si facilement du sublime aux chansons, et de la morale du Portique à celle d'Épicure. Nous nous sommes crus un moment, dans ce lycée, Grecs ou Romains (et c'est ainsi seulement qu'il pouvait nous être permis de le croire), quand l'éloquence elle-même, sous les traits de Cicéron ou de Démosthènes, est montée dans la tribune d'Athènes ou de Rome, avec cet air de grandeur qu'elle devait avoir dans les anciennes républiques, et ce caractère énergique et fier, si naturellement empreint sur le front des orateurs de la liberté, si ridiculement contrefait de nos jours sur celui de la servitude factieuse ou de l'hypocrite tyrannie.

La muse de l'histoire s'est montrée à nous non moins majestueuse, entourée de tous les héros qu'elle faisait revivre. Mais, en descendant à l'âge suivant, la décadence nous a déjà frappés. Les traits brillans de Lucain, tout l'esprit de Pline et de Sénèque, les pointes de Martial, n'ont servi qu'à nous faire sentir davantage quels hommes c'étaient que Cicéron, Virgile et Catulle. La Grèce ne peut plus se glorifier que de son Plutarque, qui se place encore au rang des classiques. Rome a son Quintilien, qui défend le bon goût du siècle

précédent contre la corruption du sien ; mais, plus heureuse que la Grèce, elle montre encore à la postérité un homme unique, Tacite, qui seul, la tête aussi haute que tout ce qui l'a précédé, reste debout, comme une colonne parmi des ruines.

Au delà de ce point où nous nous sommes arrêtés, que trouvons-nous? un désert et la nuit.

Quelles sont les causes de ces étonnantes révolutions de l'esprit humain? Pourquoi ces éclipses si longues, qui succèdent à l'éclat du plus beau jour? D'où vient qu'on a vu le même flambeau tour à tour briller et s'éteindre, et se rallumer encore chez certains peuples, tandis que chez d'autres il semble avoir disparu pour toujours, ou même ne s'est jamais allumé pour eux? Quelle est cette espèce de prédilection accordée par la nature à certains siècles, où l'on dirait qu'elle a pris plaisir à développer toute sa puissance productive, à prodiguer ses richesses, à répandre ses trésors comme par monceaux? Inépuisable et toujours la même dans ses productions physiques, est-elle donc si bornée dans son énergie morale, et n'a-t-elle en ce genre qu'une fécondité passagère, qui la condamne ensuite à une longue sté-

rilité? Cette question souvent agitée peut fournir cependant de nouveaux aperçus, quand il s'agira, vers la fin de ce Cours, de chercher un résultat satisfaisant dans la querelle trop longue et trop fameuse sur les Anciens et les Modernes. Aujourd'hui je ne me propose qu'un résumé rapide et succinct, où, ne m'arrêtant qu'aux faits, sans discuter les causes, je rappellerai quel a été, à différentes époques, le sort des lettres et des arts, depuis la fin du siècle qui a suivi celui d'Auguste, jusqu'au temps où le génie vit renaître de beaux jours sous les Médicis, et répandit ensuite sous Louis XIV cette éclatante lumière qui a rempli le monde, qui offusque aujourd'hui plus que jamais la médiocrité jalouse et l'ignorance présomptueuse; mais qui appelle encore les regards des hommes de sens, comme dans une nuit obscure des voyageurs égarés tournent les yeux vers le point de l'horizon d'où l'on verra renaître le jour.

Quoiqu'on ait observé, avec raison, que le règne des arts a toujours été chez les Anciens comme chez les Modernes, attaché à des temps de puissance et de gloire, il paraît cependant que, pour fonder et perpétuer ce règne, ce n'est pas une cause suffisante que la prospérité d'un

gouvernement affermi. On en voit la preuve dans cette période de plus de quatre-vingts ans, qui s'écoula depuis Trajan jusqu'au dernier des Antonins, sous des souverains comptés parmi les meilleurs dont le monde ait conservé la mémoire. L'histoire remarque que les nations furent alors aussi bien gouvernées qu'elles pouvaient l'être, parce que la vertu était sur le trône avec une philosophie qui se piquait d'être éminemment morale et religieuse, comme celle de notre siècle s'est piquée de n'être ni l'un ni l'autre. La vertu régna comme la loi : la terre fut heureuse et le génie fut muet. Il y eut encore quelques hommes d'esprit et de goût, tels que le critique Longin, le moraliste satirique Lucien, et, par la suite, des historiens du second ordre, tels qu'Ammien Marcellin, Hérodien et d'autres; mais, dans l'éloquence et la poésie, Rome et la Grèce étaient réduites aux déclamateurs et aux sophistes, les uns occupés à vendre des louanges, les autres enfoncés dans les disputes de l'école.

Cependant vers le milieu du quatrième siècle, lorsque l'empire romain, chancelant sous le poids de sa grandeur, était forcé de se partager pour se soutenir, lorsque Rome n'était déjà plus la seule

capitale du monde, quand les ressorts de l'autorité étaient affaiblis, quand les barbares menaçaient de tous côtés le peuple dominateur et corrompu, qui ne se défendait plus que par sa discipline militaire, une éloquence nouvelle naquit avec une nouvelle religion, qui des prisons et des échafauds venait de monter sur le trône des Césars. Cette voix auguste et puissante était celle des orateurs du christianisme; et le cercle des préjugés particuliers rétrécit tellement les idées, que peut-être entendra-t-on ici avec quelque surprise des noms qui ne sont guère plus cités parmi nous que dans les chaires évangéliques, et qu'on s'étonnera de voir, au rang des successeurs de Cicéron et de Démosthènes, des hommes en qui l'on est accoutumé de ne voir que les successeurs des apôtres [1]. Mais sans blesser le respect qu'à ce dernier titre

[1] Dans le compte qu'a rendu de cette séance un des coopérateurs des *Nouvelles politiques*, distingué par sa touche spirituelle et fine, il est dit que *ce morceau a fait languir un moment l'attention, et qu'il aurait été applaudi il y a vingt ans.* Je puis assurer que ce même morceau, où je n'ai rien changé, fut *applaudi* en 1788. Ce n'est pas qu'il y eût alors plus de religion qu'aujourd'hui; il y en avait moins : mais c'était une autre espèce

doivent tous les chrétiens aux Basile, aux Grégoire, aux Chrysostôme, je puis les considérer ici principalement sous le rapport des talens et du génie. Pourquoi faudrait-il détourner les yeux, quand nous rencontrons ces grands hommes à la place qu'ils doivent occuper dans le tableau des différens âges littéraires? Sans doute ils appartiennent particulièrement à l'Église, qui les a consacrés à la vénération publique : c'est surtout

d'incrédules. Ceux d'alors l'étaient de la façon de Voltaire; ceux d'aujourd'hui le sont de la façon de Chaumette et d'Hébert. Les hommes instruits sentaient que l'orateur remplissait une partie essentielle de son sujet, en examinant une époque aussi remarquable que celle de l'éloquence chrétienne, la seule qui fût connue dans le monde pendant plusieurs siècles. Ils savaient qu'il n'était pas impossible qu'on fût un saint et pourtant qu'on ne fût pas un sot; qu'on pouvait louer le génie et les vertus d'un saint, même sans être *dévot*, comme Voltaire a loué saint Louis; qu'on pouvait aller jusqu'à nommer *saint Augustin* et *saint Chrysostôme*, sans faire *une capucinade*. Au reste, ce que j'en dis n'est pas pour me plaindre; au contraire, c'est pour nous féliciter de nos progrès. Du temps de Joseph Lebon, celui qui aurait nommé un saint eût été égorgé sur-le-champ. Aujourd'hui les *athées jacobins* se contentent de crier à *la dévotion*, en attendant mieux. Quel pas nous avons fait!

à elle à rappeler les services qu'ils ont rendus à la religion, les victoires qu'ils ont remportées sur l'hérésie, les exemples qu'ils ont donnés de la sainteté pastorale, les lumières qu'ils ont répandues parmi les peuples, les tourmens qu'ils ont soufferts pour la foi; mais ils appartiennent aussi à l'histoire et aux lettres humaines. L'histoire, en nous affligeant du récit des crimes qui furent alors, comme dans tous les temps, ceux de la tyrannie, de l'ambition et du fanatisme, nous offre le contraste de tant d'horreurs dans le portrait fidèle et avoué de ces héros de l'évangile. L'histoire nous présente en eux les plus touchans modèles des plus pures vertus; nous les fait voir réunissant la dignité du caractère à celle du sacerdoce, une douceur inaltérable à une fermeté intrépide, adressant aux empereurs le langage de la vérité, au coupable celui de sa conscience qui le tourmente et de la justice céleste qui le menace, à tous les malheureux celui des consolations fraternelles. Les lettres les réclament à leur tour, et s'applaudissent d'avoir été pour quelque chose dans le bien qu'ils ont fait à l'humanité, et d'être encore, aux yeux du monde, une partie de leur gloire : elles aiment à se couvrir de l'éclat qu'ils

ont répandu sur leur siècle, et se croiront toujours en droit de dire qu'avant d'être des confesseurs et des martyrs, ils ont été de grands hommes; qu'avant d'être des saints, ils ont été des orateurs.

En les regardant sous ce point de vue, soit que l'on mette à part l'inspiration divine, soit que l'on reconnaisse encore la Providence dans les moyens naturels dont elle se sert, on peut observer les causes qui contribuèrent à donner cette nouvelle vie à l'éloquence, oubliée depuis si longtemps. Un nouvel ordre d'idées et de sentimens à développer, une foule d'obstacles à combattre et d'adversaires à confondre, la nécessité de vaincre par la persuasion et l'exemple, qui étaient les deux seules forces de la religion naissante, voilà ce qui dut animer le génie des fondateurs et des défenseurs du christianisme. Le paganisme, longtemps persécuteur, était encore redoutable, même depuis que Constantin eut fait régner l'évangile. Les zélateurs de l'ancienne religion avaient pour eux, selon les temps et les circonstances, des intérêts de parti, et dans tous les temps l'intérêt de toutes les passions divinisées par le polythéisme. Mais il faut avouer que ce n'étaient, sous aucun

rapport, des hommes à comparer aux prédicateurs de la foi chrétienne. Il s'en fallait de beaucoup que Celse, Porphyre, Symmaque, pussent balancer la dialectique d'un Tertullien, la science d'un Origène, ni les talens d'un Augustin et d'un Chrysostôme. Ce dernier, dont le nom seul rappelle la haute idée que ses contemporains avaient de son éloquence, peut être opposé à ce que l'antiquité avait eu de plus grand. Ce n'est pas que dans ses écrits, comme dans ceux de saint Augustin, de saint Basile, de saint Grégoire, la critique n'ait pu remarquer des défauts que n'ont pas eus les classiques grecs et romains. On s'aperçoit que les orateurs chrétiens n'ont pu échapper entièrement au goût général de leur temps, qui s'était fort corrompu. On y désirerait souvent plus de sévérité dans le style, plus d'attention aux convenances du genre, plus de méthode, plus de mesure dans les détails. On leur a reproché de la diffusion, des digressions trop fréquentes, et l'abus de l'érudition, qui, dans l'éloquence, doit être sobrement employée, de peur qu'en voulant trop instruire l'auditeur, on ne vienne à le refroidir. Mais aussi quel connaisseur impartial n'y admirera pas un mélange heureux d'élévation et de

douceur, de force et d'onction, de beaux mouvemens et de grandes idées, et en général cette élocution facile et naturelle, l'un des caractères distinctifs des siècles qui ont fait époque dans l'histoire des lettres?

Celle où je m'arrête en ce moment présente une observation qu'il ne faut pas omettre : c'est la supériorité des Grecs sur les Latins. Ceux-ci nous offrent principalement comme écrivains et orateurs, dans ces premiers âges du christianisme, Tertullien, saint Ambroise, saint Cyprien et saint Augustin. Personne ne conteste au premier la vigueur des pensées et du raisonnement; mais personne aussi n'excuse la dureté africaine de son style, même dans ses deux ouvrages les plus célèbres, l'*Apologie* et les *Prescriptions*, dont les beautés frappantes sont mêlées d'affectation, d'obscurité et d'enflure. Saint Cyprien qui l'avait pris pour modèle, en a conservé le caractère, mais également affaibli dans les beautés et dans les défauts. Saint Ambroise a beaucoup plus de douceur et de pureté; mais il s'élève peu, et n'a pas comme eux cette foule de traits qui préparait pour la chaire tant de citations heureuses et brillantes. Saint Augustin est certainement le plus beau gé-

nie de l'Église latine : il est impossible d'avoir plus d'esprit et d'imagination ; mais on convient qu'il abuse de tous les deux. Son style nous rappelle Sénèque, comme celui de Grégoire, de Basile, de Chrysostôme rappelle Cicéron et Démosthènes, et c'est dire assez que les pères grecs ont la palme de l'éloquence.

A l'égard du paganisme, on trouve, vers le temps dont je parle, Libanius et Thémiste, distingués parmi les philosophes rhéteurs, mais qui avaient plus de littérature que de talent. Le plus glorieux titre du premier, c'est d'avoir eu deux disciples dont le nom éclipsa bientôt le sien, et ce sont ce même Grégoire et ce même Basile qui reçurent de leurs contemporains le nom de grand, et qui furent admirés des païens même. L'autre illustra sa plume et son caractère en se faisant, auprès de l'empereur arien, Valens, le défenseur des catholiques persécutés; et ce fut un païen qui eut la gloire de donner cette leçon de tolérance et cet exemple de courage, qui furent couronnés par le succès.

Après cet éclat passager que la religion seule rendit aux lettres, les irruptions des barbares depuis le cinquième siècle jusqu'au dixième,

étendent et épaississent de plus en plus dans notre occident les ténèbres de l'ignorance et du mauvais goût; et si dans ce long intervalle on aperçoit quelques hommes supérieurs aux autres par les dons de l'esprit; un Photius, qui fit du sien un usage si funeste; un Abeilard, fameux dans les écoles, et qui paya par ses malheurs sa réputation et ses fautes; surtout un saint Bernard, qui fut l'oracle de son temps, et dont les écrits sont encore cités dans le nôtre; aucun d'eux ne put relever les lettres dégradées et les arts corrompus. Constantinople en était encore le centre, même dans son abaissement; mais la scolastique et ses controverses, nées de cet esprit sophistique qui, dans tous les temps, fit plus ou moins partie du caractère des Grecs, avait acquis, en se joignant à la religion qu'elle corrompait, une importance mal entendue, qui décourageait les autres études chez tous les peuples qui avaient assis des trônes sur les débris de l'empire romain. Théodoric qui fit pour les lettres, en Italie, beaucoup plus qu'on ne pouvait attendre d'un roi goth, ne parvint pas à les relever. Charlemagne, comme lui, conquérant politique et législateur, mais fort supérieur à lui, et sans contredit le plus grand homme

qui aît paru dans ce long intervalle qui a séparé la chute des deux empires, Charlemagne fit entrer les sciences et les arts dans le vaste plan de gouvernement dont il voulait faire la base d'une puissance qui ne put survivre à son génie. Il fonda l'université de Paris : mais ce ne fut que long-temps après lui qu'elle acquit une splendeur digne de son origine, et devint pour toutes les nations de l'Europe un modèle et un objet d'émulation.... Ici je m'arrête involontairement, les yeux fixés sur le passé, sur le présent et sur l'avenir. Quand je prononçai pour la première fois ce même discours, il y a quelques années, elle existait encore cette savante et respectable école, la plus ancienne du monde, la mère des sciences et des lettres : elle n'est plus ! Vingt autres universités, dignes filles de cette illustre mère, honoraient et instruisaient la France : elles ne sont plus! Et depuis long-temps, toutes les fois que se rencontre sous ma plume quelqu'une de ces innombrables ruines dont nous sommes environnés, et que je considère d'un côté ce qu'on a détruit, et de l'autre ce qui en a pris la place, je me prosterne en idée, et je paye à ces tristes et vénérables souvenirs le tribut que leur doit tout

ce qui n'a pas renoncé à la raison humaine, tout ce qui a conservé des sentimens d'homme. Car, qu'y a-t-il aujourd'hui parmi nous de saint et de vénérable, si ce n'est des ruines; à commencer par les autels, qui sont des ruines; par les temples, où l'on adore Dieu sur des ruines; par les tombeaux, où l'on pleure les morts sur des ruines; par les asiles de la vertu, de l'instruction, de l'humanité où l'on ne marche que sur des ruines? Et je me dis en gémissant: Ici une race nouvelle et étrangère parmi les hommes, la race révolutionnaire, a passé; et que peut-il rester après son passage, si ce n'est le chaos renouvelé, et le génie du mal planant encore au-dessus du chaos, et s'applaudissant d'avoir tout détruit, comme autrefois le Créateur s'applaudissait d'avoir tout fait?

Hommes célèbres, et si dignement célèbres, puisque vous l'êtes surtout pour avoir été utiles; vous qui fûtes, de siècle en siècle, les instituteurs de la génération naissante, les maîtres et les modèles à la fois de la saine littérature, de la pure morale et de la vraie religion qui en est la sanction et le soutien; ombres des Gerson, des Dumoulin, des Duval, des Rollin, des Hersan, des Gibert, des Coffin, des Grenan, des Le Beau, et

de tant d'autres qui ont attaché leurs noms à des monumens à jamais précieux pour les amis des lettres et des mœurs, vous ne rejetterez pas l'hommage que je vous adresse au milieu d'eux. Si j'ose vous le rendre aujourd'hui, c'est que toujours je vous l'ai rendu; c'est que mon langage a toujours été le même à votre égard; c'est qu'au moment où tous les corps littéraires, tous les établissemens d'instruction publique, étaient déjà hautement menacés par la démence destructive, j'en pris hautement la défense; j'en rappelai les avantages et la gloire, et, avec autant de reconnaissance que de respect, je proposai seulement dans le plan des études quelques légers changemens, quelques améliorations qu'indiquait l'expérience, que déjà même quelques maîtres adoptaient, et dont l'utilité était généralement reconnue. Mais il n'appartenait pas à l'ignorance barbare, érigée pour la première fois en législatrice, de sentir tout ce qu'il y avait d'utile et de respectable, tout ce qu'il y avait de vraiment politique dans ces grandes institutions consacrées par les siècles, qui sont l'ornement des empires, et font partie de la dignité qu'un grand peuple doit toujours avoir chez les autres peuples; dans

l'étendue, dans la stabilité, dans la réunion, dans la considération publique de ces sociétés d'enseignement, dont le nom seul imposait par avance à la légèreté naturelle d'une jeunesse nombreuse, et lui imprimait ce respect sans lequel il ne peut y avoir ni docilité, ni décence, ni progrès; dans ces décorations attachées au mérite d'une profession honorable et laborieuse, et qui, n'attestant que la gloire des lettres et des arts, ne produisaient que l'émulation, sans orgueil et sans danger; dans cette noble indépendance des instituteurs, toujours choisis et jugés par leurs pairs, et non pas par une multitude ignorante, ou par des administrations étrangères à la science; dans la nature même des émolumens de leur travail, toujours assurés sur des fonds publics, et dont la répartition fut toujours invariable et n'eut jamais rien de précaire ni d'humiliant; dans la perspective encourageante d'une existence toujours la même et toujours distinguée, d'une vieillesse toujours aisée, paisible et honorée, trop juste récompense d'un long dévouement; dans la discipline des maisons d'enseignement, qui commandait la régularité des mœurs, attribut indispensable de la profession d'instituteur; dans le goût du tra-

vail, résultat naturel de cette discipline et de l'esprit général de ces maisons de doctrine, et qui dédiait sans cesse de nouvelles productions aux lettres, aux sciences, à la morale, à la religion; enfin, dans ces solennités annuelles, dont la pompe innocente, enflammant l'imagination de la jeunesse, lui arrachait des efforts qui décelaient de bonne heure le secret de ses forces, et furent souvent les prémices du talent et du génie.

Ombres illustres, que j'aime à évoquer ici (car où pourrais-je les évoquer ailleurs?) voilà donc ce qu'ont anéanti les barbares du dix-huitième siècle qui se sont nommés *philosophes!* Autrefois vous aimiez à tourner encore vos regards sur ces écoles antiques où respirait votre génie, où vos noms étaient vénérés, où vos leçons étaient répétées. Aujourd'hui vous les détournez avec horreur et peut-être avec pitié. Et qu'y verriez-vous? des cachots, des solitudes, des dévastations. Ce n'est pas seulement la basse envie, l'envie aveugle et forcenée, qui a voulu frapper tout ce qui l'humiliait : l'insatiable rapacité a cherché des dépouilles, même où il n'y avait guère de richesses qui fussent à son usage. Tout a été pillé, saccagé, enlevé; et des bandits qui ne savaient pas lire ont

envahi les dépôts et les monumens de la science, ont mis à l'encan tout ce qu'ils avaient pris sans le connaître, l'ont vendu au nom de la *nation*; comme si elle eût jamais avoué cette prostitution infâme, comme s'il pouvait y avoir en Europe une nation qui fît sa propriété du brigandage, qui consentît à se nourrir de sang et de dépouilles, et à laisser mourir de faim ceux qu'elle n'aurait pas égorgés en les dépouillant. Brigands, qui avez spolié, mis dans les fers, torturé, traîné à l'échafaud les successeurs des Rollin et des Fénélon, gardez pour vous le salaire des crimes qui ne sont qu'à vous, et cessez au moins d'outrager la nation, qui n'en a pas plus le produit que la honte, qui vous parle ici par ma voix, comme parlera l'histoire, comme parle l'Europe entière, comme parle quiconque n'est ni votre esclave ni votre complice. Mais qu'importent les plaintes, et où sont les réparations? quelle puissance serait capable de remédier à tant de désastres et de combler tant d'abîmes? Ah! si les hommes vertueux dont j'ai appelé les mânes pouvaient aimer la vengeance, je leur dirais : Regardez ce qui a remplacé votre ouvrage; voyez ces efforts si multipliés et si impuissans pour bâtir sans aucune

base, pour organiser le désordre et réaliser le néant; tous ces plans également stériles, tour à tour préconisés et rejetés; ces généralités chimériques, qui, en voulant tout embrasser, n'atteignent jamais à rien; ces théories si follement ambitieuses et si complétement inexécutables, où l'orgueil des mots est en raison du vide des idées; ce charlatanisme puéril qui croit changer les choses en changeant les noms, et qui se retranche obstinément dans les spéculations de l'avenir, quand il est sans cesse repoussé par l'impossibilité actuelle. Voyez cette profonde et honteuse ignorance des premiers principes et des premiers élémens de toute éducation publique; ignorance portée au point de ne pas même distinguer et classer ce qui convient aux différens âges de l'homme, à l'enfance, à l'adolescence, à la jeunesse, à l'âge adulte; de confondre des académies avec des écoles, des rassemblemens de gens de lettres avec des maisons d'éducation; d'imaginer qu'il suffit de nommer des maîtres pour attirer des disciples; que l'on peut instruire et former des enfans et des adolescens, sans aucun point de réunion habituelle et obligée, sans aucun but marqué et distinct, sans aucun lien

moral d'attachement et de respect entre les instituteurs et les élèves, sans aucun frein de discipline, sans aucun moyen de subordination, et sans aucun plan d'avancement; qu'on peut rétablir la morale si déplorablement avilie, l'inspirer et l'inculquer à des enfans, à des adolescens, avec des méthodes métaphysiques, sans aucune de ces notions religieuses, si naturelles, pour ainsi dire, à l'instinct de l'homme; les seules qui, réunies à des objets sensibles, aient une véritable autorité sur ce premier âge, parce qu'elles seules parlent à son cœur, et que le cœur devance nécessairement la raison; notions si essentielles et si sacrées, même en politique humaine, qu'en supposant (ce qui n'est pas) qu'elles pussent être inutiles à l'intelligence formée, elles seraient encore d'une indispensable nécessité pour ce premier âge, puisque, incapable de raisonnemens abstraits, il ne peut et ne doit que croire, aimer et obéir. Voyez enfin toute la génération qui a eu le malheur de naître dans ces temps abominables, livrée au plus funeste abandon, à moins de secours particuliers qui sont toujours rares, et condamnée à croître au milieu de la plus dévorante contagion de principes, d'exemples, d'ac-

tions et de paroles, qui ait jamais infecté l'espèce humaine; sans que, depuis quatre années, les réformateurs du monde aient pu seulement ouvrir une école où l'enfance puisse apprendre à lire et à écrire, à honorer Dieu et ses parens.

Mais que me répondraient ces maîtres anciens, si tristement vengés et si affligés de l'être? qu'il n'arrive que ce qui doit arriver, et que quand une justice suprême, à la fois sévère et prévoyante, a permis que la horde révolutionnaire se déchaînât parmi nous, elle a voulu que l'orgueil devînt stupide en devenant féroce, et que ces mêmes hommes, éminemment armés de tous les moyens de détruire, fussent en même temps frappés de l'irremédiable impuissance de rien édifier.

Et moi, je dirai aux dignes représentans qui ne peuvent être confondus avec ces ennemis du genre humain, à ceux qui, de concert avec quelques écrivains honnêtes et courageux, luttent contre l'influence encore menaçante des derniers fauteurs de la barbarie : Si vous voulez ramener la lumière et les mœurs, après les ténèbres et les crimes, rétablissez les anciennes écoles, rétablissez-les avec les réformes très-faciles et très-légères que peut comporter la nature d'un gouvernement

libre et légal. Il est aussi trop absurde que des universités ne puissent se concilier avec une république, et qu'une république puisse craindre des universités.

C'est cet intérêt si pressant et si prochain, qui m'a entraîné un moment, non pas hors de mon sujet, mais un peu au delà. Vous le pardonnerez sans doute en faveur de l'intention, quand bien même elle serait sans effet. Je reviens.

Charlemagne retarda peut-être les progrès de la langue française, en faisant régner dans ses vastes états la langue des Romains, qui fut généralement en France celle des lois et des actes publics jusqu'à François Ier. Si nous jetons les yeux sur l'Espagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, nous les voyons pendant près de six cents ans, foulées tour à tour sous le choc des barbares qui s'en disputent la possession; et lorsque les nations, formées de ce mélange d'indigènes asservis et de conquérans étrangers, ont pris quelque consistance, l'Europe entière, comme arrachée de ses fondemens par cet enthousiasme des croisades que la Providence ne paraît pas avouer, se renverse sur l'Asie mineure, sur la Palestine et l'Egypte; et ces longues et violentes secousses éloignent encore le moment

où les peuples du Nord, qui des provinces romaines de l'Occident avaient fait tant de royaumes, pouvaient déposer par degrés la rouille de leur origine, et se dégager de cette grossièreté de mœurs et de langage, incompatible avec la culture des arts. Les croisades servirent à l'affranchissement des communes et au développement des idées de commerce; mais en agitant les empires encore peu affermis, elles ôtaient aux gouvernemens, de qui tout dépend toujours, le loisir et les moyens de s'occuper des lettres.

Dans cet engourdissement des esprits, à qui avons-nous l'obligation d'avoir conservé du moins une partie des matériaux dispersés qui servirent dans la suite à reconstruire l'édifice des connaissances humaines? L'histoire, qu'on ne saurait démentir, répond pour nous que c'est encore aux gens d'église : eux seuls avaient quelque teinture des lettres, et de là vient que le nom de *clerc* devint le synonyme d'homme lettré, et se donna même par extension à quiconque savait lire, ce qui pendant long-temps fut assez rare pour être un titre privilégié. Je ne dissimulerai point que cet avantage fut un de ceux dont abusa la corruption, qui se mêle à tout bien sans le détruire.

On s'est quelquefois étonné que les peuples et les rois aient souffert patiemment les usurpations de la puissance sacerdotale; la raison s'étonne seulement qu'on ait été de nos jours assez injuste et assez inconséquent pour les attribuer à la religion qui les a toujours condamnées, et à l'Église qui les a toujours désavouées. La raison sait que le bien est dans la nature des choses, et le mal dans la nature de l'homme qui abuse des choses. Cette patience qu'on reproche aux peuples n'était pas seulement une conséquence mal entendue du respect, d'ailleurs légitime en lui-même, que l'on rendait à un ministère sacré; c'était aussi une suite naturelle du pouvoir des lumières sur l'ignorance. Pour remédier à cet abus des lumières, qui n'existait plus depuis qu'elles étaient répandues par le secours de l'imprimerie, on a imaginé de nos jours de faire régner l'ignorance sur les lumières; et nous n'avons pas besoin d'attendre ce que l'histoire dira de ce système nouveau, résumé complet et digne résultat de l'esprit révolutionnaire : l'expérience a été, ce me semble, assez forte pour être une leçon suffisante, ou, si elle ne suffisait pas, il est douteux que la providence elle-même, qui ne peut que le possible, pût donner une leçon plus

efficace. Après ce que nous avons vu et ce que nous voyons, il ne paraît pas qu'elle puisse faire davantage pour corriger une nation tombée en démence, à moins de l'anéantir.

On doit donc aux études des clercs d'avoir préparé le rétablissement des lettres par la conservation des manuscrits, trésors uniques avant l'imprimerie : on leur doit la perpétuité des langues grecque et latine, sans laquelle ces trésors devenaient inutiles. La plupart ont été déterrés, en différens temps, dans la poussière des bibliothéques monastiques, et c'est surtout depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième que les copies des ouvrages de l'antiquité commencèrent à devenir moins rares, et firent d'abord renaître l'érudition qui long-temps ne s'énonça guère qu'en latin, aucun peuple ne se fiant encore assez à sa propre langue pour la croire capable de faire vivre les productions de l'esprit. La poésie seule, plus audacieuse, avait hasardé quelques essais informes, qui ressemblaient au bégaiement de l'enfance. Deux hommes pourtant, avant que l'impression fût connue, furent assez heureux pour produire dans leur idiome naturel des ouvrages qui contribuèrent à le fixer, et que leur mérite réel a même

transmis jusqu'à nous. Ce fut l'Italie qui eu cette gloire; ce qui prouve que sa langue est celle des langues modernes qui a été perfectionnée la première, et que ce fut le pays de l'Europe où, dans les temps de barbarie, il se conservait encore le plus d'esprit et de goût pour les arts. Ces deux hommes furent le Dante et Pétrarque : l'un, dans un poëme d'ailleurs monstrueux, et rempli d'extravagances que la manie paradoxale de notre siècle a pu seule justifier et préconiser, a répandu une foule de beautés de style et d'expressions, qui devaient être vivement senties par ses compatriotes, et même quelques morceaux assez généralement beaux pour être admirés par toutes les nations. L'autre, né peut-être avec moins de génie, mais avec plus de goût, a eu le défaut, il est vrai, de faire de l'amour un jeu d'esprit presque continuel; mais cet esprit a quelquefois saisi le ton et le langage du sentiment, surtout dans ses odes appelées *Canzoni*, et même a su, dans des sujets plus relevés, tirer de sa lyre quelques sons assez nobles et assez fermes pour nous rappeler celle d'Horace. Son plus grand mérite est dans une élégance qui lui est particulière, et qui l'a mis au rang des classiques de son pays.

Il fut le maître de Bocace, qui fit pour la prose italienne ce que Pétrarque avait fait pour les vers, dans ce même pays qui semblait destiné à faire tout renaître. Il se distingua, il est vrai, dans un genre moins relevé que celui de Pétrarque, mais heureusement susceptible, par sa variété, de tous les caractères d'élégance qui peuvent convenir à la prose. Le conteur Bocace joignit à la naïveté du récit une pureté de diction qui, plusieurs siècles après lui, le rend encore, pour ainsi dire, le contemporain des auteurs les plus estimés en Italie; et c'est un avantage que n'ont point en France, ni en Angleterre, les écrivains qui ont montré du talent avant que leur langue fût fixée : la tournure de leur esprit a préservé leurs ouvrages de l'oubli, mais n'a pu empêcher leur langage de vieillir.

Le milieu du quinzième siècle fut l'époque mémorable de l'invention de l'imprimerie, de cet art nouveau dont les effets ont été si étendus en bien et en mal, que les déclamateurs inconsidérés ou passionnés, dont tout l'esprit consiste à ne montrer qu'un côté des objets, ne pourront jamais épuiser ici ni l'éloge ni la satire. Le bon sens, qui est l'opposé de la déclamation, commence par

reconnaître que cette invention, comme toutes celles qui contribuent à étendre l'exercice des facultés de l'homme, est bonne en elle-même, et l'une des plus belles et des plus ingénieuses de l'esprit humain. Si, dans l'application des procédés de cet art, il a usé de sa liberté naturelle pour tirer également de l'imprimerie de bons et de mauvais effets, ce n'est pas l'art qu'il faut accuser, c'est l'homme. C'est à l'histoire à évaluer l'influence, très-sensible sous tous les rapports, qu'a dû exercer l'imprimerie depuis trois siècles. C'est à l'autorité légale et à la morale publique, partout où l'une et l'autre existent, à diriger l'usage et à réprimer l'abus, sans pourtant se flatter jamais que l'usage puisse subsister de manière à ce qu'il n'y ait pas lieu à l'abus; absurdité la plus grande possible, chimère de perfection, la plus folle et la plus pernicieuse de toutes les chimères, qui n'était jamais tombée dans la tête d'aucun peuple ni d'aucun gouvernement, et que la postérité marquera comme un des principes originels, un des caractères distinctifs de l'esprit révolutionnaire, qui est descendu si fort au-dessous de tout ce qui avait jusque-là déshonoré la nature humaine, précisément parce qu'il a commencé par vouloir s'élever au-dessus

d'elle ; qui n'est devenu assez atroce pour tout bouleverser, que parce qu'il a été assez sottement orgueilleux pour prétendre tout corriger. On ne se doute pas communément de tout ce que renferme cette féconde et terrible vérité : il n'était pas inutile d'en jeter ici le germe, qui sera développé ailleurs et en son temps.

L'imprimerie, en multipliant avec tant de facilité les images de la pensée, a établi d'un bout du monde à l'autre la correspondance continuelle et rapide de la raison et du génie. En parlant aux yeux bien plus vite que la plume, elle a gagné, au profit de l'instruction, tout le temps que faisaient perdre les difficultés réunies de l'écriture et de la lecture, et il a été permis à l'homme qui pense de communiquer dans le même moment avec tous ceux qui lisent. En rendant les livres aussi communs et aussi populaires que les manuscrits étaient rares et peu accessibles, elle a tiré la science et la vérité de la retraite des lettres, et les a répandues dans l'univers. Elle a donc certainement hâté la renaissance et le nouveau progrès des arts; et il lui a été donné de pouvoir dire à la barbarie, même après la révolution française, Tu ne régneras pas; à la puissance injuste, qui au-

paravant n'était guère dénoncée qu'aux temps à venir, Tu entendras dès ce moment ta sentence prononcée partout; à l'homme capable de dire la vérité, Parle, et le monde entier entendra ta voix.

Ce sont là de grands bienfaits sans doute; le mal n'est pas moindre, et je serais dispensé des preuves, quand même ce serait ici le lieu d'en parler : elles sont depuis long-temps dans notre expérience, et tout à l'heure dans notre histoire. Ce qu'il peut y avoir de consolant, c'est qu'en cela, comme en tout le reste, le mal ayant même passé le terme imaginable, nous sommes, par une marche irrésistible, ramenés pas à pas vers le bien; et c'est ce qui explique parfaitement l'opposition furieuse des auteurs et des fauteurs du mal à cette liberté de penser et d'écrire dont le nom seul de l'imprimerie a dû vous rappeler le souvenir. J'applaudis volontiers aux écrivains honnêtes et courageux qui en défendent les droits, et je m'honore d'avoir été un des premiers à paraître dans la lice, quand j'ai cru pouvoir appuyer la raison sur la volonté générale. Mais j'avoue que les efforts de nos adversaires ne m'ont jamais causé ni étonnement ni scandale. Ce n'est pas moi qui leur reprocherai d'être en contradiction avec eux-

mêmes, et de vouloir aujourd'hui subordonner à l'action de leur *police* cette même liberté de la presse qu'ils ont tant de fois déclarée supérieure à toute espèce d'autorité. Comme leurs actions m'ont de tout temps appris à connaître leur langage, je sais trop bien qu'il n'a jamais été le nôtre, et que les mêmes mots n'ont pas pour eux et pour nous le même sens. C'est en effet la licence qu'ils avaient consacrée pour renverser ou flétrir tout ce que les hommes connaissent de sacré; et ils étaient si loin de la liberté, que pendant des années on n'a pu écrire autrement que dans leur sens, si ce n'est au péril ou aux dépens de sa vie. Cette liberté a donc été alors muette et enchaînée, et enchaînée par eux seuls. Depuis qu'une constitution, dont ils se croient obligés de respecter au moins le nom, ne permet plus d'abattre cette liberté avec le glaive, ont-ils cessé un moment de l'attaquer par tous les moyens du pouvoir ou de la corruption? N'ont-ils pas été sans cesse occupés à l'anéantir, s'il était possible, par des actes arbitraires qu'ils osent appeler des lois? Je me garderai donc bien de leur dire qu'ils sont inconséquens; mais je leur dirai: Vous êtes bien malheureusement conséquens dans un bien malheureux système.

Vous voulez à tout prix vous rendre les maîtres de l'opinion, parce que l'opinion est aussi une puissance, et la seule que vous n'ayez pas. Oui, c'en est une, sans doute, et il faut bien qu'elle soit réelle, puisque, seule et dénuée de toute autre force, elle épouvante encore ceux qui ont toutes les forces dans leurs mains. Eh bien! il faut la conquérir. Mais sachez qu'on n'en vient pas à bout avec des canons et des baïonnettes, ni avec des décrets, pas plus qu'avec la plume de vos mercenaires. Il n'y a qu'une seule et unique voie pour y parvenir, c'est de mettre d'accord la conduite des gouvernans avec la conscience des gouvernés. S'il vous en coûte trop de faire cette alliance avec l'opinion, vous réduirez-vous à lui imposer encore silence par la terreur? Je suppose encore possible ce qui tout au plus ne l'a été qu'une fois : vous n'aurez encore rien gagné. Sachez que la vérité n'en est pas moins une puissance, même quand elle se tait; car elle reste dans les cœurs jusqu'au moment où elle en sort tout armée; et ce moment, toujours inévitable, ne se fait pas même attendre long-temps. Enfin tuerez-vous tous ceux qui sont capables de la dire? Et qui a tué plus de monde que Robespierre? Il n'a pas tué la

vérité. Elle est éternelle comme son auteur; sans quoi il y a long-temps que le crime serait seul maître de la terre.

Les premiers ouvrages que l'impression fit éclore furent dictés par les muses latines, qui revenaient avec plaisir, sous le beau ciel de l'Ausonie, respirer l'air de leur ancienne patrie. Vida, Fracastor, Ange-Politien, Sadolet, Érasme, Sannazar et une foule d'autres firent reparaître dans leurs écrits, non pas encore le génie, mais le goût et l'élégance de l'antique latinité; et il était juste que l'Italie fût le théâtre de cette heureuse révolution. Elle s'étendit à tous les genres, grâces à l'influence bienfaisante des Médicis, qui tout-puissans dans Florence et dans Rome, y recueillirent les arts bannis de Constantinople par les armes ottomanes, et par la chute de ce fantôme d'empire grec, réduit depuis long-temps aux murs de Byzance. Les Médicis eurent la gloire de marquer de leur nom, cher à jamais aux lettrés et aux artistes, cette grande époque du seizième siècle, le premier qui, dans la poésie, ait été le rival du siècle d'Auguste; qui, dans la sculpture et l'architecture, ait retracé ces belles formes, ces proportions élégantes, cette expression de la nature, ces dessins

à la fois simples et majestueux, jusque-là connus seulement des Grecs, et des Romains leurs imitateurs; enfin, qui, dans la peinture, ait rempli l'idée du beau, et, au jugement des artistes et des connaisseurs de tous les pays, soit demeuré le modèle invariable de la perfection.

La magnificence et le goût des Médicis encouragèrent cette foule de talens supérieurs qui naissaient de toutes parts. L'Italie se remplit de ces chefs-d'œuvre sans nombre qui attirent encore dans son sein les étrangers de toutes les contrées, et qu'elle montre avec une sorte d'orgueil national, qui a passé jusque dans cette classe de peuple, partout ailleurs étrangère aux arts, mais qui semble en avoir naturellement le goût et l'amour dans le seul pays où les beaux-arts soient populaires. L'Europe a jeté un cri d'indignation, un cri entendu et répété même parmi nous, quand elle a vu enlever à ces peuples des monumens qui sont pour eux une propriété publique et l'objet d'un culte particulier. On a dit qu'entre les nations policées, la victoire et même l'exemple des Romains n'autorisaient pas ces spoliations toujours odieuses, également condamnées par la politique et par la morale des nations. Pour moi,

je l'avoue, je souhaiterais du fond du cœur que ce fût le seul tort qu'on eût à nous reprocher. L'enlèvement de quelques tableaux, de quelques statues, de quelques livres, est un mal qui peut être aussi aisément et aussi promptement réparé que commis. Mais jetez les yeux d'un bout de la France à l'autre sur la nudité des temples, et demandez ce qu'est devenue cette prodigieuse quantité de monumens de toute espèce non-seulement sacrés pour la religion des peuples, mais riches et précieux pour les arts, pour les antiquités, pour la gloire et l'ornement d'un grand empire : ils ne sont plus, et il faut des siècles pour les remplacer. Parmi tant de maux et de crimes, on ne saurait s'arrêter aux moindres, et c'est un devoir de ménager son indignation et ses larmes.

Médicis, maître de Florence, et le fameux pontife de Rome, Léon X, firent chercher dans toutes les bibliothéques les manuscrits des anciens, et les presses les produisirent, enrichis de recherches instructives et d'observations savantes. Alors fut entièrement déchiré ce voile épais et injurieux qu'une longue barbarie avait étendu sur la belle antiquité. Elle sortit de ses ténèbres, et parut encore toute vivante, comme ces statues qui, ensevelies

pendant des siècles sous les décombres amassés par les tremblemens de terre et les bouleversemens du globe, semblent encore, au moment où elles sont rendues au jour, sortir des mains de l'ouvrier. De là cette espèce d'idolâtrie qu'elle inspira d'abord, et qui alluma jusqu'à une sorte de fanatisme; tant il est plus difficile en tout genre de régler le mouvement de l'esprit humain, que de le lui donner ou de le lui rendre. Les érudits et les commentateurs formèrent un peuple de superstitieux. La science fut pédantesque, et l'âge suivant, par un autre excès, la rendit ridicule. Mais les hommes instruits et équitables reconnaîtront toujours avec plaisir les obligations essentielles que nous avons à ces travailleurs infatigables, qui vieillissaient sur les parchemins, et s'enterraient vivans avec les morts. Nous leur reprochons de s'être trop passionnés pour les objets de leurs veilles; comme si cette passion même n'avait pas été un soutien nécessaire à leurs travaux; d'avoir surchargé leurs commentaires d'une érudition minutieuse et souvent même inutile, comme si nous n'étions pas trop heureux qu'ils ne nous aient laissé que l'embarras de choisir. Ils se perdent quelquefois dans des sentiers obscurs et stériles; mais ils ont

les premiers débarrassé la grande route où nous marchons aujourd'hui sans obstacle. Ils amassent péniblement quelques ronces; mais ils ont défriché le champ où nous cueillons sans peine les fruits et les fleurs. Ne perdons pas une occasion de redire à ce siècle frivole et hautain, qu'il n'y a aucun mérite à mépriser tout, mais qu'il y en a beaucoup à profiter de tout. Est-ce à nous d'insulter aux savans du seizième siècle, quand nous jouissons du fruit de leur labeur? Ils ont porté jusqu'à l'abus l'étude et l'amour de l'antiquité, je le veux; mais des Modernes, qui ne devaient qu'aux lumières générales ce qu'ils pouvaient avoir d'esprit, ont beaucoup trop négligé cette même étude dont ils n'ont su que se moquer, comme des héritiers étourdis et prodigues laissent en riant dépérir entre leurs mains une fortune immense, obscurément amassée par des pères avares et laborieux.

Tels ne furent point l'Arioste et le Tasse, qui tous deux versés dans l'ancienne langue des Romains, assez pour y écrire avec succès, aimèrent mieux illustrer celle de l'Italie moderne, et y tiennent encore le premier rang: l'un qui a fait oublier le Boyardo et le Pulci, en immortalisant leurs fictions qu'il embellissait des charmes de

son style : l'autre qui, précédé dans l'épopée par le Trissin, ne prit de lui que cette simplicité de plan, cette unité d'action enseignée par les Anciens; mais qui, rempli du beau feu qui les animait, et que la nature avait refusé au chantre trop faible de l'*Italia liberata*, vint se placer à côté d'Homère et de Virgile, et balança par l'invention et l'intérêt ce qui lui manque pour les égaler dans la poésie de style. On n'ignore pas que l'Italie est encore partagée d'opinion entre le Tasse et l'Arioste, comme on se partage encore entre Corneille et Racine, et depuis si long-temps entre Cicéron et Démosthènes; car le génie, ainsi que toutes les puissances conquérantes, divise les hommes en les subjuguant, et ne se fait guère des sujets sans se faire des ennemis. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les titres des deux concurrens, qui passeront dans la suite sous nos yeux, quand nous nous occuperons particulièrement de la littérature étrangère. Ils ne sont nommés ici que comme étant du petit nombre des hommes supérieurs dont la gloire devient celle de leur nation, et comme les deux écrivains qui ont donné à la langue italienne toute la grâce et toute la force dont elle paraît susceptible.

C'était le temps où cette langue souple et flexible prenait tous les tons, et s'assurait dans tous les genres des titres pour la postérité. L'auteur du *Pastor fido* disputait à celui de l'*Aminte* la palme de la pastorale dramatique. Guichardin atteignait à la dignité de l'histoire. Fra-Paolo soutenait la liberté et la constitution de sa patrie, avec la plume et le courage d'un citoyen, contre la politique ambitieuse du pontificat romain : heureux si cette louable fermeté n'eût pas dégénéré dans la suite en une partialité blâmable; si l'historien du concile de Trente, oubliant les querelles de l'avocat de Venise, eût écrit avec autant de fidélité que d'agrément et d'esprit, et si le défenseur de la liberté n'eût pas fini par être un des disciples de Machiavel!

Ce Florentin, nourri dans les conspirations, et qui commença par échapper au dernier supplice en résistant aux tortures, s'est acquis une déplorable célébrité par son livre intitulé *le Prince*, qui n'est autre chose que la théorie des forfaits et le code de la tyrannie, et dont on a très-gratuitement voulu justifier l'intention, d'après une des rêveries d'Amelot de la Houssaye, qui crut avoir découvert que Machiavel n'avait professé le

crime que pour en inspirer l'horreur. Il suffit de lire ses ouvrages pour se convaincre que, naturellement imbu de la politique italienne de son temps, qui n'était guère que la perfidie et la scélératesse, il employa tout ce qu'il avait d'esprit et de talent à réduire en système ce qu'il voyait pratiquer tous les jours. Cette sorte de perversité peut se rencontrer dans un pays de révolution, tel qu'alors était l'Italie. Mais je dois observer aussi à ceux qui, ne connaissant point la mesure des choses, voient des ressemblances où il n'y a que des rapports éloignés, qu'on a fait injure à Machiavel en agrégeant à son école nos docteurs révolutionnaires : la différence est très-grande. Machiavel examine les occasions où l'assassinat et l'empoisonnement, les moyens d'oppression, de division et de destruction, peuvent être utiles ou nécessaires à la puissance qui ne fait pas entrer la morale dans sa politique. Il raisonne le crime, mais il ne le consacre pas ; il n'en dissimule pas même les dangers, et enseigne à en sauver l'horreur, autant du moins qu'il est possible. S'il se fût trouvé avec des hommes qui ne connussent d'autre politique que le pillage universel et le massacre universel, et qui posassent pour première base de gouvernement l'abolition

de tout ordre social, moral et légal, comme le font encore aujourd'hui, ceux qui veulent à toute force proclamer le gouvernement révolutionnaire, il n'aurait vu en eux que la lie des bandits de l'Europe, devenus fous depuis qu'on les a déchaînés; et Machiavel, en voulant séparer la tyrannie de la démence absolue, eût vraisemblablement péri parmi nous, comme étant de *la faction des hommes d'état*, ou de *la faction des modérés*, ou de *la faction des honnêtes gens* : on peut choisir.

Il appartient à l'époque dont je parlais, par sa comédie de *la Mandragore*, qui, de son temps, eut un grand succès, et dont nous avons une imitation dans les œuvres de J.-B. Rousseau. Tout imparfaite qu'est pour nous cette pièce, elle donna la première idée de l'intrigue et du dialogue comique, comme la *Sophonisbe* du Trissin fut la première tragédie composée d'après les règles d'Aristote. Mais ces essais, quoique dignes d'estime, furent alors des semences stériles, et la poésie dramatique resta dans son enfance chez ces mêmes Italiens qui, dans les autres arts, étaient les précepteurs des nations.

Elle prenait cependant, non pas encore un vol soutenu ni bien réglé, mais un essor quelquefois

très-élevé, chez des peuples que l'Italie regardait comme des barbares. L'Espagne, qui tenait des Maures sa galanterie chevaleresque, ses tournois, ses poésies d'un tour oriental, et ses romances amoureuses, eut alors son Lope de Véga, et, depuis, son Caldéron, qui montrèrent de l'invention, de la fécondité et un génie théâtral. On sait que leurs innombrables drames, divisés en *journées,* sont dépourvus de tout ce que l'art enseigne, et de tout ce que le bon sens prescrit; mais il y a des situations, des effets, des caractères même, et c'est ce que n'ont point ou presque point nos meilleurs tragiques du même temps, aussi inférieurs aux Espagnols et aux Anglais, que Corneille et Racine leur ont été depuis supérieurs. C'est au même moment que parut chez les Anglais leur Shakespeare, qui eut les beautés et les défauts de Lope et de Caldéron, mais qui, sans porter l'art plus loin qu'eux, l'emporta sur eux par un talent naturel, quelquefois élevé jusqu'au sublime des pensées, à l'éloquence des passions fortes, à l'énergie des caractères tragiques. Dans ces morceaux d'autant plus frappans qu'ils sont chez lui plus rares et plus mêlés d'alliage, il fut, il est vrai, au-dessus de son siècle; où la véritable

tragédie était ignorée partout; mais depuis que des génies du premier ordre, sous Louis XIV et de nos jours, l'ont portée à sa perfection, il n'appartient plus qu'à la prévention nationale chez les Anglais, ou parmi nous à la manie paradoxale, de comparer les maîtres dans le premier des arts cultivés par les nations éclairées à un écrivain qui, dans la barbarie de son pays et dans celle de ses écrits, fit briller des éclairs de génie.

Le Portugal pouvait se glorifier d'avoir donné à l'épopée un poëte de plus, Camoëns, qui eut, à la vérité, fort peu d'invention, mais qui, dans plus d'un endroit de sa *Lusiade*, retraça l'élévation d'Homère, et dans l'épisode d'Inès, l'expression touchante de Virgile. Son poëme, trop au-dessous de son sujet, qui était grand; trop défectueux dans le plan, qui est à peu près historique, se recommandait surtout par l'espèce de beauté qui contribue le plus à faire vivre les ouvrages de poésie, celle du style.

Le Nord n'avait encore rien produit dans les arts de l'imagination, mais il s'illustrait d'une autre manière par les services qu'il rendait aux sciences; et, quoiqu'elles n'entrent pas dans notre plan, il convient au moins de les rapprocher ici un mo-

ment sous ce coup d'œil général que je dois étendre sur tous les pas que faisait en même temps l'esprit humain, qui, dans tous les états de l'Europe, reprenait le mouvement et la vie.

Copernic n'est pas le premier, comme il est trop ordinaire de le croire, qui ait placé le soleil au centre du monde, et qui ait fait tourner autour de cet astre la terre et les planètes. Près de deux mille ans avant lui, un des disciples de Pythagore, Philolaüs, avait publié ce système : il venait encore d'être discuté et soutenu à Rome, dans le quinzième siècle. Mais il est resté à Copernic, parce qu'il réussit à le démontrer. Il étendit et perfectionna, par ses méditations, cette ancienne théorie long-temps oubliée, et parvint à expliquer heureusement tous les phénomènes célestes par le double mouvement de la terre, et par les révolutions régulières des planètes autour du soleil, en proportion de la distance où elles sont de cet astre, placé au centre de notre sphère. Galilée, dans l'âge suivant, rendit sensibles aux yeux les vérités enseignées par Copernic. Le Hollandais Métius venait d'inventer les verres d'optique : Galilée, à l'aide de cette découverte, que ses expériences enrichirent encore, nous montra

de nouveaux astres dans les cieux. Grâces à lui, et à Toricelli son disciple, qui nous fit connaître la pesanteur de l'air, l'Italie, déjà si prédominante dans les lettres et les arts, eut aussi son rang dans l'histoire de la philosophie. En Allemagne, Tycho-Brahé et Képler, l'un, malgré ses erreurs, regardé comme le bienfaiteur des sciences auxquelles il consacra son temps et sa fortune, l'autre, nommé par les savans le législateur de l'astronomie et le digne précurseur de Newton, dédommagèrent leur patrie de ce qui lui manquait dans les arts d'agrément. L'Angleterre, destinée à devenir bientôt la législatrice du monde dans les sciences exactes et dans la saine métaphysique, pouvait dès lors opposer à tous les grands hommes que j'ai nommés le chancelier Bacon, l'un de ces esprits hardis et indépendans qui doivent tout à l'étude approfondie de leurs propres idées, et à l'habitude de considérer les objets comme si personne ne les avait considérés auparavant. Il remplit toute l'étendue du titre qu'il osa donner, d'après la conscience de son génie, à ce livre immortel [1], qui apprit à la phi-

[1] *Novum Scientiarum Organum.*

losophie à ne plus faire un pas sans s'appuyer sur le bâton de l'expérience; et c'est en suivant ses leçons que la physique est devenue tout ce qu'elle pouvait et devait être, la science des faits, la seule permise à l'homme, si long-temps condamné par son orgueil à déraisonner sur les causes, faute de reconnaître qu'il était condamné par sa nature à les ignorer.

La France (il a fallu finir par elle: elle est venue tard dans tous les genres; mais elle a passé, dans plusieurs, les nations qui l'avaient précédée), la France était alors bien loin de pouvoir balancer tant de gloire. Descartes n'était pas né. La langue n'avait ni pureté ni correction. Ce qu'elle avait produit de meilleur en vers et en prose, n'avait pu servir qu'à ses progrès, encore lents et bornés, sans donner à notre littérature cet éclat qui ne se répand au dehors que quand une langue est à peu près fixée. L'historien de Thou pouvait être réclamé par les Latins, dont il avait emprunté la langue, et imité l'élégance, le goût et le jugement. Le théâtre français, devenu depuis le premier du monde, n'existait pas. Amyot en prose et Marot en poésie se distinguaient surtout par un caractère de naïveté qui est encore senti au-

jourd'hui parmi nous; mais la noblesse et la régularité d'une diction soutenue, et les convenances du style proportionné au sujet, étaient des mérites ignorés. La scène, le barreau, la chaire, n'avaient qu'un même ton, également indigne de tous trois. Les malheureux efforts de Ronsard pour transporter dans le français les procédés du grec et du latin, prouvèrent qu'inutilement rempli du génie des langues anciennes, il n'était pas en état de saisir celui qui était propre à la sienne. Deux hommes seuls, mais sous des rapports aussi éloignés que les degrés de leur mérite, peuvent attirer l'attention : ce sont Rabelais et Montaigne. Le premier était aussi naturellement gai que le second naturellement raisonnable; mais l'un abusa presque toujours de sa gaieté jusqu'à la plus basse bouffonnerie; l'autre laissa quelquefois aller la paresse de sa raison jusqu'à l'excès du scepticisme. Rabelais, à qui La Fontaine trouvait tant d'esprit, et qui réellement en avait, ne l'exerça que dans le genre le plus facile, celui de la satire allégorique, habillée en grotesque. Il voulut se moquer de tous ses contemporains, des rois, des grands, des prêtres, des magistrats, des religieux et de la religion; et pour jouer impunément ce

rôle, toujours un peu dangereux, il prit celui de ces fous de cour à qui l'on permettait tout, parce qu'ils faisaient rire, et qui disaient quelquefois la vérité sans danger, parce qu'ils la disaient sans conséquence. A l'égard de son talent, on en a dit trop et trop peu. Ceux que rebutait son langage bizarre et obscur, ont laissé là Rabelais comme un insensé : ceux qui ont travaillé à le déchiffrer ont exalté son mérite en raison de ce qu'il leur avait coûté à entendre. Au fond, il a, parmi beaucoup de fatras et d'ordures, des traits et même des morceaux pleins d'une verve satirique, originale et piquante; et, après tout, on ne saurait croire qu'un auteur que La Fontaine lisait sans cesse, et dont il a souvent profité, n'ait été qu'un fou vulgaire.

Montaigne était sans doute un esprit d'une trempe fort supérieure. Ses connaissances étaient plus étendues et mieux digérées que celles de Rabelais : aussi se proposa-t-il un objet bien plus relevé et plus difficile à atteindre. Ce ne fut pas la satire des vices et des abus de son temps, attaqués déjà de tout côté; ce fut l'homme tout entier et tel qu'il est partout qu'il voulut examiner en s'examinant lui-même. Il avait voyagé et beau-

coup lu; mais il fondit son érudition dans sa philosophie. Après avoir écouté les Anciens et les Modernes, il se demanda ce qu'il en pensait. L'entretien fut assez long, et il y avait en effet de quoi parler long-temps. Avouons d'abord les défauts : c'est par là qu'il faut commencer avec les gens qu'on aime, afin de les louer ensuite plus à son aise. Sa diction est incorrecte, même pour le temps, quoiqu'il ait donné à la langue des expressions et des tournures qu'elle a gardées comme de vieilles richesses; il abuse de la liberté de converser, et perd de vue le point de la question établie; il cite de mémoire, et fait des applications fausses ou forcées de plus d'un passage; il resserre trop les bornes de nos conceptions sur plusieurs objets que, depuis lui, l'expérience et la réflexion n'ont pas trouvés inaccessibles. Tels sont, je crois, les reproches qu'on peut lui faire : ils sont effacés par les éloges qu'on lui doit. Comme écrivain, il a imprimé à la langue une sorte d'énergie familière qu'elle n'avait pas avant lui, et qui ne s'est point usée, parce qu'elle tient à celle des sentimens et des pensées, et qu'elle ne s'éloigne pas, comme dans Ronsard, du génie de notre idiome. Comme philosophe, il a peint

l'homme tel qu'il est, sans l'embellir avec complaisance, et sans le défigurer avec misanthropie. Ses écrits ont un caractère de bonne foi qui leur est particulier : ce n'est pas un livre qu'on lit, c'est une conversation qu'on écoute. Il persuade d'autant plus qu'il paraît moins enseigner. Il parle souvent de lui, mais de manière à vous occuper de vous; et il n'est ni vain, ni ennuyeux, ni hypocrite; trois choses très-difficiles à éviter, quand on se met soi-même en scène dans ses écrits. Il n'est jamais sec : son âme ou son caractère sont partout. Et quelle foule d'idées sur tous les sujets! quel trésor de bon sens! que de confidences où son histoire est aussi celle du lecteur! Heureux qui retrouvera la sienne propre dans ce chapitre sur l'amitié, qui a immortalisé le nom de l'ami de Montaigne! Ses Essais sont le livre de tous ceux qui lisent, et même de ceux qui ne lisent pas.

Nous avançons vers le dix-septième siècle, qui fut enfin celui de la France. La langue commençait à s'épurer; elle prenait des formes plus exactes, un ton plus noble et plus soutenu; elle acquérait de l'harmonie dans les vers de Malherbe et dans la prose de Balzac : mais celui-ci, moins occupé

des choses que des mots, et s'appliquant surtout à l'arrangement et au nombre de la phrase, qui semblaient alors des miracles, parce qu'ils étaient des nouveautés, écrivit de manière que sa gloire, moins attachée au mérite de ses ouvrages qu'aux services qu'il rendait à notre langue, est presque tombée dans l'oubli quand il est devenu inutile. C'est peut-être une espèce d'ingratitude, mais qui ne paraîtra pas sans excuse, si l'on se souvient que du moins les écrivains de cette classe ont joui d'une réputation proportionnée au plaisir qu'ils procuraient à leurs contemporains; que les jouissances des lecteurs sont la mesure naturelle de la célébrité de l'écrivain, et qu'en ce genre une génération ne se charge guère de la reconnaissance d'une autre. Malherbe plus heureux, animant ses ouvrages du feu de la poésie, et y répandant des beautés de tous les temps, a conservé des droits sur la postérité, en même temps qu'il enseignait à nos aïeux le rhythme qui convient à notre versification, les règles essentielles de nos différens mètres et l'art de les entremêler, le mouvement et les suspensions de la phrase poétique, l'usage légitime de l'inversion, le choix et l'effet de la rime.

Le bon goût avait cependant bien des obstacles encore à surmonter ; et il fallait, suivant une marche assez ordinaire aux hommes, passer par toutes les mauvaises routes, avant de rencontrer le bon chemin. Nos progrès étaient retardés par ce même esprit d'imitation, qui pourtant est nécessaire au moment où les arts renaissent, mais qui a ses inconvéniens comme ses avantages. Si les premiers modèles à qui l'on s'attache ne sont pas absolument purs, ils sont dangereux, en ce qu'on est d'abord bien plus facilement porté à imiter leurs défauts que leurs beautés. Quand les Romains demandèrent aux Grecs des leçons de poésie et d'éloquence, le goût des maîtres était assez parfait pour ne pas égarer les disciples. Mais l'Italie et l'Espagne, qui donnaient encore le ton à toute l'Europe, quand les lettres naissaient en France, avaient deux défauts très-graves, et malheureusement très-séduisans, qui dominaient dans leur littérature, et dont même leurs meilleurs écrivains n'étaient pas exempts. L'enflure espagnole et l'affectation italienne devaient donc régner en France avant qu'on eût appris à étudier le vrai goût chez les Anciens. La langue de ces deux nations était familière aux Français : nos fréquentes

expéditions en Italie, le luxe des princes de la maison de Médicis et nos alliances avec eux, l'éclat du règne de Charles-Quint, l'influence sinistre de Philippe II, du temps de la ligue; toutes ces causes réunies avaient donné sur nous, à nos voisins du Midi, cet ascendant de la mode qu'ont eu depuis ceux du Nord. Livres, jeux, spectacles, vêtemens, tout fut alors en France italien ou espagnol : leurs auteurs étaient dans les mains de tout le monde, et faisaient partie de notre éducation. Nos poëtes se réglèrent sur eux. La poésie galante s'empara de ces pointes du bel-esprit italien appelées *concetti*, et de là ce déluge de fadeurs alambiquées, où l'amant qu'on entendait le moins passait pour celui qui s'exprimait le mieux. La poésie dramatique eut la même ambition, et les auteurs les plus estimés en ce genre firent parler Melpomène en épigrammes et en jeux de mots. La *Mariamne* de Tristan et la *Sophonisbe* de Mairet sont infectées de ce ridicule style; et c'étaient encore les merveilles de notre théâtre, au moment où Corneille donnait le *Cid* et *Cinna*. D'un autre côté, les romanciers espagnols, dont Cervantes se moquait si agréablement dans son pays, mais qu'on admirait dans le nôtre, nous avaient accou-

tumés à donner aux héros de la tragédie un ton ampoulé qui ressemblait au sublime comme la forfanterie révolutionnaire ressemble à la grandeur romaine, et l'exagération des sentimens et des idées se mêlant avec les subtilités épigrammatiques, il en résultait l'assemblage le plus monstrueux. La comédie, également calquée sur celle d'Italie et d'Espagne, n'était qu'une autre espèce de roman dialogué, une suite d'incidens destitués à la fois de vraisemblance et de décence, ce qu'on appelle encore aujourd'hui *imbroglio*, c'est-à-dire des travestissemens, des déguisemens de sexe, des méprises forcées, de longues scènes de nuit, des friponneries de valet, enfin toutes ces machines grossières, décréditées parmi nous pendant cent ans, depuis que Molière nous eut fait connaître la vraie comédie d'intrigue, de mœurs et de caractère, mais qui de nos jours ont reparu en triomphe sur tous les théâtres, parce qu'enfin il faut du nouveau, et que rien ne paraît plus neuf à la multitude que ce qui était usé il y a cent ans.

Le style, qui tient beaucoup plus qu'on ne croit communément au caractère général de la composition, puisqu'il est assez naturel de s'exprimer comme on pense, le style n'était pas meilleur que

le fond. C'était celui des farces d'Italie, le jargon de Trivelin et de Scaramouche. Ce bas comique, fait pour la populace et non pour les honnêtes gens, était en possession de plaire au point que, même dans la comédie héroïque ou tragi-comédie, il y avait d'ordinaire un personnage bouffon qui était le *gracioso* des Espagnols; et on le retrouve jusque dans les premiers opéras de Quinault, qui pourtant finit par en purger la scène lyrique, comme le grand Corneille en purgea le théâtre français dans le Cid, représenté d'abord, comme on sait, sous le titre de tragi-comédie.

Cet amour pour la bouffonnerie donna naissance au genre burlesque, qui eut aussi son moment de vogue, et dont Scarron fut le héros. Mais, pour réunir les deux extrêmes du mauvais goût, il régnait en même temps une autre sorte de travers, le style précieux, qui est l'abus de la délicatesse, comme le burlesque est l'abus de la gaieté. Une société qui depuis long-temps n'est guère citée qu'en ridicule, mais qui, par le rang et le mérite de ceux qui la composaient, devait avoir une grande influence, le fameux hôtel de Rambouillet contribua plus que tout le reste à mettre en faveur ce langage obscur et affecté,

qu'on prenait pour l'exquise politesse, et qui n'était que le pédantisme de l'esprit, remplaçant le pédantisme de l'érudition. Si l'on se rappelle que c'était un Richelieu, un Condé, un Montausier, qui fréquentaient cette maison célèbre, où l'amour et la poésie étaient soumis à l'analyse la plus sophistique, on concevra également que ces hommes si grands, chacun dans leur classe, pouvaient n'être pas d'excellens maîtres en fait de goût, et pourtant faire la loi à celui des autres. Quant aux gens de lettres, c'étaient, Chapelain, qui, n'ayant point encore donné sa *Pucelle*, passait pour le premier des poëtes; Ménage, qui d'ailleurs ne manquait ni de connaissances ni même de jugement, puisqu'il fut le premier à rendre justice à Molière, quand Molière la fit des *Précieuses Ridicules*; Voiture, de tous les beaux-esprits le plus à la mode, qui, bienvenu à la cour où il avait des places honorables, homme de lettres et homme du monde, avait une de ces réputations imposantes que l'on craint d'attaquer, et devant qui Boileau lui-même, à la vérité jeune encore, se prosterna comme toute la France. Quoiqu'elle ait reconnu depuis, avec ce même Boileau, tous les défauts de Voiture, il ne faut pas

croire qu'il ait été absolument inutile. Il avait l'esprit fin et délicat, et dans plusieurs de ses écrits il donna la première idée de cet art heureux et difficile que Voltaire a si éminemment possédé dans la poésie badine et dans le style épistolaire, l'art de rapprocher et de familiariser ensemble le talent et la grandeur, sans compromettre ni l'un ni l'autre. L'hôtel de Rambouillet servit aussi à quelque chose : il accoutumait à avoir de l'esprit sur tous les objets; et c'est par là qu'il faut commencer. On apprend ensuite à n'avoir sur chaque objet que la sorte d'esprit convenable; et c'est par là qu'il faut finir : c'est l'abrégé de la perfection et du goût.

Il ouvrit son école à Port-Royal; et si l'esprit de secte, fait pour tout gâter, engagea ces grands hommes dans de malheureuses querelles qui troublèrent leur siècle, et dont le funeste contre-coup s'est fait sentir jusque dans le nôtre, ici nous ne voyons en eux que les bienfaiteurs des lettres, et nous ne pouvons que rendre hommage aux monumens qu'ils nous ont laissés. Héritiers et disciples de la littérature des anciens, ils nous apprirent à le devenir. Les excellentes études qu'ils dirigeaient, leurs principes de grammaire et de logique les

meilleurs que l'on connût jusqu'à eux, et bons encore aujourd'hui; leurs livres élémentaires, qui ont fourni tant de secours pour la connaissance des langues; tous leurs ouvrages écrits sainement et avec pureté, et ce mérite qui n'appartient qu'à la supériorité, de savoir descendre pour instruire; voilà leurs titres dans la postérité; voilà ce qui servit à consommer la révolution que le goût attendait pour éclairer le génie. Pour tout dire, en un mot, c'est de leur école que sont sortis Pascal et Racine: Pascal qui nous donna le premier ouvrage où la langue ait paru fixée, et où elle ait pris tous les tons de l'éloquence; Racine, le modèle éternel de la poésie française.

Ces noms caractérisent l'époque qu'on appelle encore le siècle de Louis XIV. Le dix-huitième s'ouvre ensuite devant nous : spectacle d'autant plus intéressant qu'il forme presque en tout un contraste avec l'autre, particulièrement par la nouvelle philosophie qu'il vit naître en ses premières années, et que les dernières ont dû nous mettre à portée d'apprécier. Je n'ai pas besoin de dire que sur cet objet de première importance j'énoncerai mon opinion tout entière, telle qu'elle est, sans m'embarrasser aucunement de ceux qui croiraient

voir ici un devoir ou un intérêt à la modifier, ou à la soumettre à de prétendues considérations qui, étant étrangères à la vérité, doivent l'être à celui qui la dit. Je sais la taire lorsqu'elle serait sans effet; mais dès que je la crois bonne à entendre, il n'est pas en moi de la dire à demi. Il peut exister un pouvoir qui m'empêche de parler : il n'y en a point qui m'empêche de parler comme je pense. Ce ne sera pas ma faute si je ne parviens pas à détromper ceux qui se persuadent si follement, ou qui voudraient se persuader encore, qu'ils sont faits pour commander à l'opinion, qu'en faisant le mal ils ont changé la nature du bien, que personne ne peut plus honorer ce qu'ils insultent, ni louer ce qu'ils ont détruit ou voudraient détruire, ni détester ce qu'ils font ou voudraient faire, ni mépriser ce qu'ils voudraient mettre en honneur; et que si ce n'est plus, comme autrefois, la terre entière, au moins c'est toute la France qui doit être à jamais l'esclave et l'écho de leur atroce extravagance. Il ne tiendra pas à moi de dissiper cet étrange rêve d'un orgueil surhumain, et de leur montrer leurs systèmes absurdes, renfermés avec eux dans le cercle très-étroit de leur existence très-précaire, et conspués avec horreur par

le monde entier. C'est même, je dois l'avouer, cet intérêt sacré de la vérité nécessaire, qui peut seul me soutenir dans une carrière laborieuse; dans une carrière qui, après tant d'événemens, ne peut plus être la même; qui autrefois, par ses rapports avec mes goûts les plus chers, pouvait paraître une suite de jouissances, et qui est aujourd'hui en elle-même un sacrifice et un dévouement. Non que j'aie pu devenir insensible à ces arts que j'ai tant aimés, ni surtout aux témoignages de bienveillance qu'ils m'ont procurés ici dans tous les temps, et qui sont restés dans mon cœur; mais, je ne le dissimulerai point, le charme s'est éloigné et affaibli; et que n'altéreraient pas nos longues années de révolution? Je sais que la faculté d'oublier est un des biens de l'homme, qui ne pourrait guère supporter à la fois et tout le passé et tout le présent; mais cette faculté, comme toutes les autres, doit avoir sa mesure; et qui oublie trop et trop tôt n'est ni assez instruit ni assez corrigé. J'excuse et n'envie point ceux qui peuvent vivre comme s'ils n'avaient ni souffert ni vu souffrir; mais qu'ils me pardonnent de ne pouvoir les imiter. Ces jours d'une dégradation entière et inouïe de la nature humaine sont sous mes yeux, pèsent

sur mon âme, et retombent sans cesse sous ma plume, destinée à les retracer jusqu'à mon dernier moment. Dans cette situation d'esprit, les lettres ne sont plus pour moi qu'une distraction innocente, et les arts ne se présentent plus à mon imagination que pour colorier les imposantes et désolantes idées qui peuvent seules m'occuper tout entier. Sans doute ceux qui ont tout oublié ne sauraient m'entendre ; mais je dirai à ceux qui pleurent encore, et moi aussi je pleure avec vous. La douleur de l'homme sensible est comme la lampe religieuse et solitaire qui veille auprès des tombeaux ; et qui serait assez barbare pour l'éteindre ? D'ailleurs, il ne faut pas s'y tromper, toutes les vérités se tiennent par des liens plus ou moins apparens, mais toujours réels ; et bien loin que la morale nuise au goût et au talent, elle épure et enrichit l'un et l'autre. Je plains ceux qui ne savent pas qu'il y a une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent. Je persisterai donc à joindre l'un avec l'autre, et je ne séparerai point ce que la nature a réuni. Je continuerai à regarder avec compassion, plus encore qu'avec mépris, ces nouveaux précepteurs des nations, qui

si tristement et si fièrement seuls contre l'univers, contre l'expérience des siècles, contre le cri de tous les sages, contre la conscience de tous les hommes, en sont venus à ne pas concevoir que l'on puisse lever les yeux vers la suprême justice qui règne éternellement dans le ciel, quand le crime règne un moment sur la terre : incurables fous, condamnés à ne se douter jamais de l'étendue de leur sottise et de la richesse de leurs ridicules; semblables à ces malheureux privés de toute raison, qui, étalant leur nudité et leur folie, se moquent de tout ce qui n'est pas dégradé de même, et rient de ceux qui ont pitié d'eux. Enfin je ne cesserai de signaler ceux qui s'efforcent obstinément de séparer la terre du ciel, parce que le ciel les condamne, et qu'ils veulent envahir la terre; et l'on ne m'ôtera ni l'horreur du mal, ni l'espérance du bien, *donec transeat iniquitas.*

COURS DE LITTÉRATURE ANCIENNE ET MODERNE.

SECONDE PARTIE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

LIVRE PREMIER.

POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA POÉSIE FRANÇAISE AVANT ET DEPUIS MAROT JUSQU'A CORNEILLE.

La poésie a été le berceau de la langue française, comme de presque toutes les langues connues. L'idiome provençal, qui était celui des troubadours, nos plus anciens poëtes, est le premier parmi nous qu'elle ait parlé, et même avec succès, pendant plusieurs siècles. Ils nous don-

nèrent la rime, soit qu'ils en fussent les inventeurs, soit qu'ils l'eussent empruntée des Maures d'Espagne, comme on le croit, avec d'autant plus de vraisemblance que la rime chez les Arabes était de la plus haute antiquité, et que l'on sait d'ailleurs que ces peuples conquérans, lorsqu'ils passèrent d'Afrique dans le midi de l'Europe, au huitième siècle, la trouvèrent entièrement barbare, et portèrent les premiers dans nos climats méridionaux le goût de la poésie galante et quelque teinture des arts. Les troubadours, qui professaient *la science gaie* (c'est ainsi qu'ils l'appelaient), et qui couraient le monde en chantant l'amour et les dames, furent honorés et recherchés. Leur profession eut bientôt tant d'éclat et d'avantages; les femmes, toujours sensibles à la louange, traitèrent si bien ceux qui la dispensaient, que des souverains se glorifièrent du titre et même du métier de troubadours. Ils fleurirent jusqu'au quatorzième siècle : ce fut le terme de leurs prospérités. Ils s'étaient fort corrompus en se multipliant, et, par des abus et des désordres de toute espèce, ils forcèrent le gouvernement de les réprimer, et tombèrent dans le discrédit. Ils firent place aux poëtes français proprement dits, c'est-à-dire à ceux qui écrivaient dans la langue nommée originairement langue *romance*, formée d'un mélange du latin et du celte, et qui vers le onzième siècle s'appela langue française : c'est le

temps où elle paraît avoir eu des articles. Elle adopta la rime; et, quoique cette invention soit beaucoup moins favorable à la poésie que le vers métrique des Grecs et des Latins, elle paraît absolument essentielle à la versification de nos langues modernes, si éloignées de la prosodie presque musicale des anciens. La rime est voisine de la monotonie; mais elle est agréable en elle-même, comme toute espèce de retour symétrique; car la symétrie plaît naturellement aux hommes, et entre plus ou moins dans les procédés de tous les arts d'agrément. Voltaire a eu raison de dire :

La rime est nécessaire à nos jargons nouveaux,
Enfans demi-polis des Normands et des Goths.

Les novateurs bizarres, tels que La Motte, qui ont voulu ôter la rime à nos vers, s'y connaissaient un peu moins que l'auteur de *la Henriade.*

Des *fabliaux* et des chansons, voilà nos premiers essais poétiques. On sait que les *fabliaux* sont des contes rimés, souvent fort gais et plaisamment imaginés. Ce qui le prouve, c'est que La Fontaine en a tiré plusieurs de ses plus jolis contes, Pétrarque un assez grand nombre de ses *Nouvelles*, et Molière même quelques scènes. Un recueil où les nationaux et les étrangers ont également puisé ne peut être sans mérite. A l'égard du langage, il est aujourd'hui difficile à entendre; mais, en l'étudiant, on y trouve une manière de

raconter qui n'est pas sans agrément. Les sujets roulent la plupart sur l'amour, et ont quelquefois de l'intérêt. Nos chansonniers modernes en ont fait usage, et de là vient que les chansons qui expriment les malheurs ou les plaintes de l'amour s'appellent encore des *romances*, du nom que l'on donnait anciennement à la langue française.

Nous avons des chansons provençales de Guillaume, comte de Poitou, troubadour qui vivait au onzième siècle. Les chansons françaises de Thibault, comte de Champagne, sont du treizième. Il était contemporain de saint Louis, et a beaucoup célébré la reine Blanche. On voit par les noms des poëtes français inscrits dans les recueils bibliographiques, qu'il y en eut un nombre prodigieux sous le règne de saint Louis, et que l'enthousiasme des croisades échauffa leur verve: mais la langue était encore très-informe. On croit que Thibault est le premier qui ait employé les vers à rimes féminines; mais ce ne fut que bien long-temps après que Malherbe nous apprit à les entremêler régulièrement avec les vers masculins. Quand on lit les chansons de Thibault, qu'à peine pouvons-nous entendre, on ne conçoit pas que dans l'anthologie française on ait imaginé de lui attribuer cette chanson, qu'on a depuis imprimée partout sous son nom:

Las! si j'avais pouvoir d'oublier
Sa beauté, son bien dire,

Et son tant doux, tant doux regarder,
Finirait mon martyre.
Mais, las! mon cœur je n'en puis ôter :
Et grand affolage
M'est d'espérer.
Mais tel servage
Donne courage
A tout endurer.
Et puis comment, comment oublier
Sa beauté, son bien dire,
Et son tant doux, tant doux regarder!
Mieux aime mon martyre.

Que l'on fasse attention qu'il n'y a dans cette chanson naïve et tendre que le mot d'*affolage* qui ait vieilli, quoique nous ayons conservé *affoler* et *raffoler* (car, pour le mot *servage*, on l'emploie encore très-bien dans le style familier); que d'ailleurs toutes les constructions sont exactes, à l'inversion près, qui a régné jusqu'au temps de Louis XIV; qu'il n'y a pas un seul de ces *hiatus* qu'on retrouve encore jusque dans Voiture; que l'on compare ensuite ce style au jargon rude et grossier que l'on parlait au treizième siècle, et l'on verra qu'il est impossible que cette chanson date du règne de saint Louis, et qu'elle ne peut pas être plus ancienne que les poésies de Marot, dont les madrigaux, qu'il appelle épigrammes, ne sont pas tous si gracieusement tournés : il s'en fallait bien que la langue eût fait tant de progrès, il y a cinq cents ans. C'est alors que parut *le Roman de la Rose*, commencé par Lorris et achevé

par Jean de Meun. C'est, parmi les vieux monumens de notre poésie dans son enfance, celui qui eut le plus de réputation; et il n'y a rien qui approche de cette chanson attribuée au comte de Champagne. Tout l'esprit de l'auteur, morale, galanterie, satire, tout est en allégorie, genre de fiction le plus froid de tous.

La ballade, le rondeau, le triolet, toutes les sortes de poésies à refrain, sont celles qui furent en vogue jusqu'au seizième siècle. Il faut savoir gré aux auteurs de ce temps d'avoir senti que ces refrains avaient une grâce particulière, conforme au caractère de douceur et de naïveté, le seul que notre poésie ait eu jusqu'à Marot, qui le premier y joignit un tour fin et délicat. Dès le quinzième siècle, Villon, et auparavant Charles d'Orléans, père de Louis XII, tournaient la ballade et le rondeau avec assez de facilité. Voici des vers de ce dernier sur le retour du printemps : il faut se souvenir, en les jugeant, de quelle date ils sont.

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil luisant, clair et beau.
Il n'y a bête ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.

On peut remarquer que toutes les mesures de

vers étaient dès lors en usage, excepté l'hexamètre ou l'alexandrin, ainsi nommé, à ce qu'on croit, d'un poëme intitulé *Alexandre*, qui est du douzième siècle, et où ce vers est employé pour la première fois. Il fut depuis très-rare de s'en servir jusqu'à Dubellay et Ronsard. La noblesse, qui est le caractère de ce vers, n'était pas encore celui de notre langue. Les vers de Marot sont presque tous de cinq pieds. Leur tournure agréable et piquante s'accordait très-bien avec celle de son esprit. On trouve dans Crétin et dans Martial de Paris des idylles en vers de quatre et cinq syllabes. Le dernier, qui vivait du temps de Charles VII, fit une espèce d'élégie sur la mort de ce prince. En voici quelques vers, dont la marche est aisée et coulante.

Mieux vaut la liesse,
L'amour et simplesse
De bergers pasteurs,
Qu'avoir à largesse
Or, argent, richesse,
Ni la gentillesse
De ces grands seigneurs.
Car pour nos labeurs
Nous avons sans cesse
Les beaux prés et fleurs,
Fruitages, odeurs,
Et joie à nos cœurs,
Sans mal qui nous blesse.

En voici de Crétin qui ont une syllabe de

moins, et qui ont aussi bien moins de douceur:

Pasteurs loyaux,
En ces jours beaux,
Je vous convie
A jeux nouveaux.
. . . .
Bergères franches
Cueillez des branches
De lauriers verts, etc.

Je ne les cite que comme des exemples fort anciens d'une espèce de mètre qui peut quelquefois être employée avec succès, pourvu que ce soit avec sobriété; car l'oreille serait bientôt fatiguée du retour trop fréquent des mêmes sons. Madame Deshoulières et Bernard se sont servis heureusement de ces petits vers dans des sujets gracieux. Rousseau, dans sa belle cantate de Circé, a su les rendre propres aux images fortes. Tout le monde sait par cœur ces vers:

Sa voix redoutable
Trouble les enfers, etc.

Mais il les a placés très-judicieusement dans une espèce de poëme musical où ils occupent peu de place, et où, parmi des vers de différente mesure, ils forment une variété de plus. Il y aurait de l'inconvénient à les prolonger : ils ne sont faits que pour des pièces de peu d'étendue. Comme la difficulté de se resserrer dans un rhythme très-

étroit est un de leurs mérites, cette difficulté trop long-temps vaincue ne paraîtrait qu'un jeu d'esprit, un effort artificiel; et c'est ce qu'il faut éviter en tout genre.

On ne cite guère qu'en ridicule les vers de Scarron à Sarrazin, d'une mesure encore plus gênante, puisqu'ils ne sont que de trois syllabes:

Sarrazin
Mon voisin, etc.

Cette fantaisie convenait à un poëte burlesque. On a été plus loin de nos jours; on a mis la passion en vers d'une seule syllabe. Voici un échantillon de cette pièce bizarre qui, je crois, n'a jamais été imprimée, et qui n'est connue que de quelques curieux :

De
Ce
Lieu,
Dieu
Mort
Sort;
Sort
Fort
Dur,
Mais
Très-
Sûr.

Ces prétendus tours de force ne prouvent que la manie puérile de s'occuper laborieusement de petites choses, et l'on en peut dire autant des

acrostiches et de toutes les belles inventions de ce genre, imaginées apparemment par ceux qui avaient du temps à perdre.

Le nom de Marot est la première époque vraiment remarquable dans l'histoire de notre poésie, bien plus par le talent qui brille dans ses ouvrages et qui lui est particulier, que par les progrès qu'il fit faire à notre versification, progrès qui furent très-lents et très-peu sensibles depuis lui jusqu'à Malherbe. On retrouve dans ses écrits les deux vices de versification qui dominèrent avant et après lui, les *hiatus* ou concours de voyelles, et l'inobservation de cette alternative nécessaire entre les rimes masculines et féminines. Mais on ne lui a pas rendu justice, quand on lui a reproché d'avoir laissé subsister l'*e* muet au premier hémistiche, défaut capital qui anéantit la césure et le nombre, en faisant disparaître le repos où l'oreille doit s'arrêter. Cette faute, très-commune avant lui, est infiniment rare dans ses vers, et ne reparaît presque plus dans les poëtes de quelque nom qui l'ont suivi. Il faut donc le louer d'avoir contribué beaucoup à corriger ce défaut, destructeur de toute harmonie. Mais ce n'est là qu'un de ses moindres mérites : il eut un talent infiniment supérieur à tout ce qui l'a précédé, et même à tout ce qui l'a suivi jusqu'à Malherbe. On remarque chez lui un tour d'esprit qui lui est propre. La nature lui avait donné ce qu'on n'acquiert point :

elle l'avait doué de grâce. Son style a vraiment du charme, et ce charme tient à une naïveté de tournure et d'expression qui se joint à la délicatesse des idées et des sentimens. Personne n'a mieux connu que lui, même de nos jours, le ton qui convient à l'épigramme, soit celle que nous appelons ainsi proprement, soit celle qui a pris depuis le nom de madrigal, en s'appliquant à l'amour et à la galanterie. Personne n'a mieux connu le rhythme du vers à cinq pieds et le vrai ton du genre épistolaire, à qui cette espèce de vers sied si bien. C'est dans les beaux jours du siècle de Louis XIV que Boileau a dit :

Imitons de Marot l'élégant badinage.

Il fut, sans doute, beaucoup plus élégant que tous ses contemporains; mais, comme le choix des termes n'est pas ce qui domine le plus dans son talent, et que son langage était encore peu épuré, on aimerait mieux dire, ce me semble :

Imitons de Marot le charmant badinage.

Pour peu qu'on soit fait à un certain nombre de mots et de constructions qui ont vieilli depuis, on lit encore aujourd'hui avec un très-grand plaisir une partie de ses ouvrages; car il y a un choix à faire, et il n'a pas réussi dans tout. Ses psaumes, par exemple, ne sont bons qu'à être chantés dans

les églises protestantes. Mais quoi de plus galant et même de plus tendre que cette chanson?

Puisque de vous je n'ai autre visage,
Je m'en vais rendre hermite en un désert,
Pour prier Dieu, si un autre vous sert,
Qu'ainsi que moi en votre honneur soit sage.
Adieu amour, adieu gentil corsage,
Adieu ce teint, adieu ces friands yeux :
Je n'ai pas eu de vous grand avantage;
Un moins aimant aura peut-être mieux.

Que de sentiment dans ce dernier vers! On a depuis employé souvent la même pensée; mais jamais elle n'a été mieux exprimée.

On a tant de fois cité la petite pièce intitulée *le Oui et le Nenni*, qu'on me reprocherait, avec raison, de l'omettre ici.

Un doux nenni avec un doux sourire
Est tant honnête! il vous le faut apprendre.
Quant est de oui, si veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrais vous reprendre.
Non que je sois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le désir me point;
Mais je voudrais qu'en me le laissant prendre,
Vous me disiez : Non, vous ne l'aurez point.

Nos agréables rimeurs, qui se sont plaints si souvent au public de trouver des maîtresses trop faciles, n'ont fait que commenter et paraphraser ces vers de Marot, et ne les ont sûrement pas égalés. On a de même imité et retourné de cent

manières l'idée ingénieuse de ce madrigal, qui n'est pas moins joli que le précédent :

Amour trouva celle qui m'est amère
(Et j'y étais : j'en sais bien mieux le conte).
Bonjour, dit-il, bonjour, Vénus ma mère;
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux, Dieu sait combien!
Non, non, Amour, lui dis-je, n'ayez honte;
Plus clairvoyans que vous s'y trompent bien.

En voici un autre où il y a moins d'esprit, mais beaucoup de sensibilité; et l'un vaut bien l'autre.

Un jour la dame en qui si fort je pense,
Me dit un mot de moi tant estimé
Que je ne puis en faire récompense,
Fors de l'avoir en mon cœur imprimé;
Me dit avec un ris accoutumé :
« Je crois qu'il faut qu'à t'aimer je parvienne. »
Je lui réponds : « N'ai garde qu'il m'advienne
» Un si grand bien, et si j'ose affirmer
» Que je devrais craindre que cela vienne,
» Car j'aime trop quand on me veut aimer. »

Voltaire citait souvent l'épigramme suivante, qui est d'un genre tout différent : c'est ce que Despréaux appelait le badinage de Marot.

Monsieur l'abbé et monsieur son valet
Sont faits égaux tous deux comme de cire :
L'un est grand fou, l'autre petit follet;
L'un veut railler, l'autre gaudir et rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le soir entre eux s'émeut;

Car maître abbé toute la nuit ne veut
Être sans vin, que sans secours ne meure,
Et son valet jamais dormir ne peut,
Tandis qu'au pot une goutte en demeure.

On connaît la fin tragique de Samblançay, surintendant des finances sous François Ier., et condamné à mort, quoique innocent. Il fut mené au supplice par le lieutenant-criminel Maillard, dont la réputation était aussi mauvaise que celle de Samblançay était respectée. Nous avons sur ce sujet une épigramme de Marot, dans le goût de celles des anciens, où l'on traitait quelquefois des sujets nobles, ce qui n'est point contraire au caractère de l'épigramme, qui peut prendre tous les tons, et qui peut finir aussi-bien par une belle pensée que par un bon mot. Martial, Rousseau, Sannazar et beaucoup d'autres l'ont prouvé. Celle de Marot est d'autant plus remarquable que c'est la seule où il ait soutenu le ton noble, qui n'est pas le sien.

Lorsque Maillard, juge d'enfer, menait
A Montfaucon Samblançay l'âme rendre,
A votre avis, lequel des deux tenait
Meilleur maintien? Pour vous le faire entendre,
Maillard semblait homme que mort va prendre,
Et Samblançay fut si ferme vieillard,
Que l'on cuidait pour vrai qu'il menât pendre
A Montfaucon le lieutenant Maillard.

Maintenant il faut entendre Marot dans la fami-

liarité badine du style épistolaire et de ses correspondances amoureuses; car ses ouvrages sont pleins de ses amours, qui ont troublé sa vie et embelli ses vers, comme il arrive presque toujours. On sait quel éclat firent à la cour de François Ier. les intrigues du poëte avec Diane de Poitiers, qui depuis fut à peu près reine de France sous le règne de Henri II, et avec Marguerite de Valois, d'abord duchesse d'Alençon et ensuite reine de Navarre. Ces noms-là font honneur à la poésie et au poëte qui élevait si haut ses hommages. Diane, la beauté la plus fameuse de son temps, écouta les vœux de Marot avant de se rendre à ceux d'un roi. Il paraît qu'ils ne furent pas mal ensemble, puisqu'ils finirent par se brouiller. Marot eut le malheur de déshonorer son talent jusqu'à l'employer contre celle même à qui d'abord il avait consacré ses chants. Cela fait tant de peine que, pour l'excuser un peu, l'on voudrait croire qu'il l'aimait encore, tout en lui disant des injures, et l'on pardonne bien des choses à l'amour en colère. Diane pourtant ne lui pardonna pas: elle se servit de son crédit auprès de Henri, alors dauphin, pour faire emprisonner Marot, qu'on accusait de favoriser les nouvelles opinions des réformés. Il subit un procès criminel, en l'absence de François Ier., qui l'aimait et le protégeait, et qui alors était prisonnier en Espagne. Marot fut mis en liberté par un ordre exprès du roi, qu'il

avait sollicité en langage poétique, en lui envoyant une pièce fort plaisante intitulée *l'Enfer*, composée dans sa prison; car sa verve et sa gaieté ne l'abandonnèrent jamais. Cet *Enfer*, c'est le Châtelet, et les juges en sont les démons. Marguerite de Valois, dont il était valet de chambre, le servit beaucoup en cette occasion auprès du roi son frère. La reconnaissance dans un cœur tendre devient bientôt de l'amour, et celui de Marot pour Marguerite éclata d'autant plus qu'il fut très-bien accueilli. Nous avons encore des vers de cette princesse adressés à Marot, qui dut en être content. Une lettre qu'elle lui écrivit, et que nous ne connaissons que par la réponse, dut lui faire encore plus de plaisir, puisqu'on y joignait l'ordre de la brûler. C'est là-dessus qu'il lui écrit :

Bien heureuse est la main qui la ploya
Et qui vers moi de grâce l'envoya;
Bien heureux est qui envoyer la sut,
Et plus heureux celui qui la reçut.

Il peint avec une vérité touchante le regret qu'il eut et l'effort qu'il se fit en jetant cette lettre au feu.

Aucune fois au feu je la mettais
Pour la brûler, puis soudain l'en ôtais,
Puis l'y remis, et puis l'en reculai;
Mais à la fin à regret la brûlai,
Disant, ô lettre! (après l'avoir baisée)
Puisqu'il le faut, tu seras embrasée,

Car j'aime mieux deuil en obéissant,
Que tout plaisir en désobéissant.

La Fontaine, qui lisait beaucoup Marot, paraît avoir imité la peinture qu'on vient de voir, dans cet endroit d'une de ses meilleures fables, où il dit des souris,

Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
Puis rentrent dans leurs nids à rats,
Puis ressortant font quatre pas,
Puis enfin se mettent en quête.

Mais le chef-d'œuvre de Marot dans le genre de l'épître, c'est celle où il raconte à François Ier. comment il a été volé par son valet. Otez ce qui a vieilli dans les termes et les constructions, c'est d'ailleurs un modèle de narration, de finesse et de bonne plaisanterie.

On dit bien vrai : la mauvaise fortune
Ne vient jamais qu'elle n'en apporte une,
Ou deux ou trois avecques elle : sire,
Votre cœur noble en saurait bien que dire;
Et moi, chétif, qui ne suis roi ni rien,
L'ai éprouvé, et vous conterai bien,
Si vous voulez, comme vint la besogne.

J'avais un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne et assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à la ronde,
Au demeurant le meilleur fils du monde.

Ce vers, si plaisant après l'énumération des belles

qualités de ce valet, est devenu proverbe, et se répète encore tous les jours dans le même sens.

Ce vénérable ilot fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avait grosse apostume.
Si se leva plus tôt que de coutume,
Et me va prendre en tapinois icelle,
Puis vous la mit très-bien sous son aisselle,
Argent et tout, cela se doit entendre,
Et ne crois point que ce fût pour la rendre;
Car oncques puis n'en ai ouï parler.

Bref le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit, mais encore il me happe
Saye et bonnets, chausse, pourpoint et cape.
De mes habits en effet il pilla
Tous les plus beaux, et puis s'en habilla
Si justement, qu'à le voir ainsi être,
Vous l'eussiez pris en plein jour pour son maître.

Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva,
Laisse le pire, et sur le meilleur monte,
Pique et s'en va. Pour abréger mon conte,
Soyez certain qu'au partir dudit lieu,
N'oublia rien, fors à me dire adieu.

Ainsi s'en va, chatouilleux de la gorge,
Ledit valet, monté comme un Saint-George,
Et vous laissa monsieur dormir son saoul,
Qui au réveil n'eût su finer d'un sou.
Ce monsieur-là, sire, c'était moi-même,
Qui, sans mentir, fus au matin bien blême,
Quand je me vis sans honnête vêture,
Et fort fâché de perdre ma monture.
Mais pour l'argent que vous m'aviez donné,
Je ne fus point de le perdre étonné;

Car votre argent, très-débonnaire prince,
Sans point de faute, est sujet à la pince.

Bientôt après cette fortune-là,
Une autre pire encore se méla
De m'assaillir, et chaque jour m'assaut,
Me menaçant de me donner le saut,
Et de ce saut m'envoyer à l'envers
Rimer sous terre et y faire des vers.

C'est une longue et lourde maladie
De trois bons mois, qui m'a tout étourdie
La pauvre tête, et ne veut terminer;
Ains me contraint d'apprendre à cheminer,
Tant faible suis : bref à ce triste corps
Dont je vous parle, il n'est demeuré, fors
Le pauvre esprit qui lamente et soupire,
Et en pleurant tâche à vous faire rire.

Voilà comment depuis neuf mois en çà
Je suis traité : or ce que me laissa
Mon larronneau, long-temps a, l'ai vendu,
Et en sirops et juleps dépendu.
Ce néanmoins ce que je vous en mande
N'est pour vous faire ou requête ou demande.
Je ne veux point tant de gens ressembler,
Qui n'ont souci autre que d'assembler.
Tant qu'ils vivront, ils demanderont, eux;
Mais je commence à devenir honteux,
Et ne veux plus à vos dons m'arrêter.

Je ne dis pas, si voulez rien prêter,
Que ne le prenne : il n'est point de prêteur,
S'il veut prêter, qui ne fasse un debteur.
Et savez-vous, sire, comment je paie?
Nul ne le sait si premier ne l'essaie.
Vous me devrez, si je puis, du retour;

Et vous ferai encores un bon tour,
A celle fin qu'il n'y ait faute nulle,
Je vous ferai une belle cédule;
A vous payer, sans usure s'entend,
Quand on verra tout le monde content;
Ou, si voulez, à payer ce sera
Quand votre los et renom cessera.

Depuis Horace, on n'avait pas donné à la louange une tournure si délicate.

Je sais assez que vous n'avez pas peur
Que je m'enfuie ou que je sois trompeur:
Mais il fait bon assurer ce qu'on prête.
Bréf, votre paie, ainsi que je l'arrête,
Est aussi sûre, avenant mon trépas,
Comme avenant que je ne meure pas.
Avisez donc si vous avez désir
De me prêter: vous me ferez plaisir.
Car depuis peu j'ai bâti à Clément,
Là où j'ai fait un grand déboursement;
Et à Marot, qui est un peu plus loin,
Tout tombera qui n'en aura le soin.
Voilà le point principal de ma lettre;
Vous savez tout: il n'y faut plus rien mettre.
Rien mettre; las! Certes, et si ferai,
Et ce faisant mon style hausserai;
Disant: O roi, amoureux des neuf muses,
Roi en qui sont leurs sciences infuses,
Roi, plus que Mars d'honneur environné,
Roi, le plus roi qui fut onc couronné!
Dieu tout-puissant te doint, pour t'étrenner,
Les quatre coins du monde à gouverner,
Tant pour le bien de la ronde machine,
Que pour autant que sur tous en es digne.

On imagine sans peine que François Ier., qui se

glorifiait du titre de Père des Lettres, voulut bien être le créancier d'un *debteur* qui empruntait de si bonne grâce. Marot eut plus d'une fois besoin de la libéralité et de la protection de son maître. Ses succès en poésie et en amour lui avaient fait des ennemis, et la liberté de ses opinions et de ses discour les irritait encore et leur donnait des armes contre lui. Rien n'est si facile que de trouver des torts à un homme qui a la tête vive et le cœur bon. Il fut plusieurs fois obligé de sortir de France, et mourut enfin hors de sa patrie, après une vie aussi agitée que celle du Tasse, et à peu près par les mêmes causes, mais bien moins malheureuse, parce que le malheur ou le bonheur dépend principalement du caractère, et que celui de Marot était porté à la gaieté, comme celui du Tasse à la mélancolie.

Observons que, dans l'épître qu'on vient de voir et dans plusieurs autres, l'oreille de l'auteur lui avait appris que l'enjambement, qui est par lui-même vicieux dans l'hexamètre, à moins qu'il n'ait une intention marquée et un effet particulier, non-seulement sied très-bien au vers à cinq pieds, mais même produit une beauté rhythmique, en arrêtant le sens ou suspendant la phrase à l'hémistiche.

Bref le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit...

Finalemant de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable.... .
Voilà comment depuis neuf mois en ça
Je suis traité...

Cette coupe est très-gracieuse dans cette espèce de vers, pourvu qu'on ne la prodigue pas trop; car on ne saurait trop redire à ceux qui sont toujours prêts à abuser de tout, que l'excès des meilleures choses est un mal, et que l'emploi trop fréquent des mêmes beautés devient affectation et monotonie. Voyez le commencement de l'*Epître sur la Calomnie*, de Voltaire.

Écoutez-moi, respectable Émilie :
Vous êtes belle : ainsi donc la moitié
Du genre humain sera votre ennemie.
Vous possédez un sublime génie :
On vous craindra. Votre simple amitié
Est confiante, et vous serez trahie.

Ces vers sont parfaitement coupés, mais si tous les vers de la pièce l'étaient de même, cela serait insupportable.

Marot, en s'élevant fort au-dessus de ses contemporains, n'eut cependant qu'une assez faible influence sur leur goût, et l'on ne voit pas que la poésie ait avancé beaucoup de son temps. Celui qui s'approcha le plus de lui fut son ami Saint-Gelais : il a de la douceur et de la facilité dans sa versification, et l'on a conservé de lui quelques jolies épigrammes; mais il a bien moins d'esprit et

de grâce que Marot. Celui-ci eut une destinée assez singulière : il eut une espèce d'école deux cents ans après sa mort. C'est vers le milieu de ce siècle, et lorsque la langue dès long-temps fixée était devenue si différente de la sienne, que vint la mode de ce qu'on appelle le *marotisme*. Rousseau, qui avait montré tant de goût et parlé un si beau langage dans ses poésies lyriques, s'avisa dans ses épîtres, et plus encore dans ses allégories, de rétrograder jusqu'au seizième siècle, et ce dangereux exemple fut imité par une foule d'auteurs. Mais je remets à l'article de ce grand poëte à examiner les effets et l'abus de cette innovation, dont je ne parle ici que pour faire voir combien la tournure naïve de Marot avait paru séduisante, puisqu'on empruntait son langage, depuis long-temps vieilli, pour tâcher de lui ressembler. A présent il faut poursuivre l'histoire des progrès de notre poésie.

Les premiers qui essayèrent de lui faire prendre un ton plus noble, et d'y transporter quelques-unes des beautés qu'ils avaient aperçues chez les anciens, furent Dubellay et surtout Ronsard. Ce dernier est aussi décrié aujourd'hui qu'il fut admiré de son temps, et il y a de bonnes raisons pour l'un et pour l'autre. Si le plus grand de tous les défauts est de ne pouvoir pas être lu, quel reproche peut-on nous faire d'avoir oublié les vers de Ronsard, tandis que les amateurs savent par

cœur plusieurs morceaux de Marot et même de Saint-Gelais, qui écrivaient tous deux trente ans avant lui? C'est qu'en effet il n'a pas quatre vers de suite qui puissent être retenus, grâces à l'étrangeté de sa diction (s'il est permis de se servir de ce mot nécessaire et que l'exemple de plusieurs grands écrivains de nos jours devrait avoir déjà consacré). Cependant Ronsard était né avec du talent; il a de la verve poétique: mais ceux qui, en lui refusant le jugement et le goût, vont jusqu'à lui trouver du génie, me semblent abuser beaucoup de ce mot, qui ne peut aujourd'hui signifier qu'une grande force de talent. Certainement elle ne peut pas consister à calquer servilement les formes du grec et du latin sur un idiome qui les repousse. Ce n'est pas non plus par les idées qu'il peut être grand; elles sont ordinairement chez lui communes ou ampoulées: ni par l'invention; rien n'est plus froid que son poëme de *la Franciade*. Ce qui séduisit ses contemporains, c'est que son style étale une pompe inconnue avant lui: quoique étrangère à la langue qu'il parlait, et plus faite pour la défigurer que pour l'enrichir, elle éblouit parce qu'elle était nouvelle, et de plus parce qu'elle ressemble au grec et au latin, dont l'érudition avait établi le règne, et qui étaient alors généralement ce qu'on admirait le plus.

Ajoûtons, pour excuser Ronsard, et ceux qui

l'admiraient, et ceux qui le suivirent, que le genre noble est sans nulle comparaison le plus difficile de tous, et si ce principe avoué par tous les bons esprits avait besoin d'une nouvelle preuve, nous la trouverions dans ce qui est arrivé à la langue française. Avant d'être formée, elle compta de bonne heure des écrivains qui surent donner à sa simplicité inculte les grâces de la naïveté et de la gaieté, mais quand il fallut s'élever au style soutenu, au style des grands sujets, tous les efforts furent malheureux jusqu'à Malherbe, et pourtant ne furent pas méprisables; car il y avait quelque gloire à tenter ce qui était si difficile, et à faire au moins quelques pas hasardés, avant que la route pût être frayée. Alors la véritable force, le vrai génie aurait été de sentir quel caractère, quelles constructions, quels procédés pouvaient convenir à notre langue; à la débarrasser des inversions qui ne lui sont point naturelles, vu le défaut de déclinaisons et de conjugaisons proprement dites, et l'attirail d'auxiliaires et d'articles qu'elle traîne avec elle; à purger la poésie des *hiatus* qui offensent l'oreille; à mélanger régulièrement les rimes féminines et masculines, dont l'effet est si sensible. Voilà ce que fit Malherbe, qui eut vraiment du génie et qui créa sa langue; et ce que ne fit pas Ronsard, qui n'avait qu'un talent informe et brut, et qui gâta la sienne.

Il faut étudier ses ouvrages pour y trouver le mérite que je lui ai reconnu malgré tous ses défauts, et pour y distinguer quelques beautés d'harmonie et d'expression qui s'y rencontrent, au milieu de son enflure barbare. Le système de sa versification n'est pas difficile à saisir. On voit clairement qu'il veut mouler le vers français sur le grec et le latin; qu'il a senti l'effet des césures variées et des épithètes pittoresques; il les prodigue maladroitement : c'est en général une caricature lourde et grossière. Mais pourtant il y a quelques traits heureux et dont on a pu profiter; car à cette époque, comme je l'ai déjà dit, celui qui se trompe souvent et rencontre quelquefois ne laisse pas d'être utile. C'est une épreuve où l'art doit absolument passer, et ce n'est pas en ce genre que les sottises des pères, suivant l'expression connue de Fontenelle, sont perdues pour les enfans. Sans doute il y a peu d'art et de mérite à franciser arbitrairement une foule de mots latins ou à latiniser des mots français pour les accumuler en épithètes; à mettre ensemble les cornes *rameuses*, les sources *ondeuses;* à faire rimer à *cieux* un esprit qui n'est point *ocieux;* à parler de baisers *colombins*, *turturins* (et je ne cite que ses inventions les moins bizarres) : mais on peut le louer d'avoir osé quelquefois avec plus de bonheur, d'avoir trouvé des constructions poétiques, des césures qui varient le nombre du vers alexan-

drin; par exemple, dans cet endroit où il dit en parlant de la fortune:

> Elle allaite un chacun d'espérance; — et pourtant,
> Sans être contenté, chacun s'en va content.

L'antithèse du second vers, quoique assez ingénieuse, n'est qu'une espèce de jeu de mots. *Un chacun* n'est pas du style noble, et le premier hémistiche offre à l'oreille un son équivoque. Mais ce mot d'*espérance*, formant la césure au cinquième pied, coupe le vers de manière à produire une suspension qui a un effet analogue à l'idée de l'espérance. Ronsard a connu aussi l'usage des phrases d'apposition et d'interposition, autre espèce de variété dans le rhythme. Il dit en parlant du siècle d'or:

> Les champs n'étaient bornés; et la terre commune,
> Sans semer ni planter, — bonne mère, — apportait
> Le fruit qui de soi-même heureusement sortait.

Bonne mère, placé là par interposition, est d'un effet agréable.

> L'ambition, l'erreur, la guerre et le discord,
> *Par les peuples courant*, — images de la mort...

Le premier hémistiche du second vers est plat; mais cette apposition, *images de la mort*, le termine noblement.

Ce n'est pas la peine de redire jusqu'où l'a égaré

la manie d'introduire dans notre langue les mots combinés, la toux *ronge poumon*, le gosier *mâche laurier*, Castor *dompte poulain*, et mille autres, ni l'abus qu'il a fait des figures : il est tel que l'on a oublié qu'il s'en sert de temps en temps avec une hardiesse poétique que l'on ne connaissait pas avant lui.

Oisives dans les champs se rouillaient les charrues.

Ce vers est beau, et l'on a remarqué, sans doute, les *charrues oisives* : c'est là vraiment de la poésie.

Mais, en donnant quelque idée de l'expression et du nombre qui conviennent au vers héroïque et à la versification soutenue, il a donné tant d'exemples vicieux, qu'il aurait fait un mal irréparable si ses succès avaient été moins passagers. Son affectation presque continuelle d'enjamber d'un vers à l'autre est essentiellement contraire au caractère de nos grands vers. Notre hexamètre, naturellement majestueux, doit se reposer sur lui-même; il perd toute sa noblesse, si on le fait marcher par sauts et par bonds : si la fin d'un vers se rejoint souvent au commencement de l'autre, l'effet de la rime disparaît; et l'on sait qu'elle est essentielle à notre rhythme poétique. Il est vrai que, par lui-même, il est voisin de l'uniformité; mais aussi le grand art est de varier la mesure sans la détruire, et de couper le vers sans le briser. Le moyen qu'ont employé nos bons poëtes, c'est de

placer de temps en temps des césures ou des repos à différentes places, en sorte qu'un vers ne ressemble pas à l'autre; de ne pas toujours procéder par distiques, et de finir quelquefois le sens en faisant attendre la rime, comme dans cet endroit de Racine:

Il faut des châtimens dont l'univers frémisse;
Qu'on tremble — en comparant l'offense et le supplice,
Que les peuples entiers dans le sang soient noyés. —
Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
Il fut des Juifs. —

Et ailleurs :

Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle, — mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

Tous ces vers sont d'une coupe différente, et la césure est toujours placée avec une intention relative au sens. La césure est différente de l'hémistiche en ce qu'elle se place où l'on veut; mais l'hémistiche exprime essentiellement la moitié d'un vers divisé en deux parties égales. On peut aussi en varier l'effet, suivant les diverses structures de la phrase, arrêtée sur l'hémistiche d'une manière plus ou moins distincte : c'est ce que nous enseigne Voltaire dans ces vers qui sont à la fois une leçon et un modèle.

Observez l'hémistiche, — et redoutez l'ennui
Qu'un repos uniforme attache auprès de lui.

Que votre phrase heureuse — et clairement rendue
Soit tantôt terminée — et tantôt suspendue.
C'est le secret de l'art. — Imitez ces accens
Dont l'aisé Jéliotte avait charmé nos sens.
Toujours harmonieux — et libre sans licence,
Il n'appesantit point ses sons et sa cadence.
Sallé, — dont Terpsichore avait conduit les pas,
Fit sentir la mesure — et ne la manqua pas.

« On a dû voir que la phrase est contenue tantôt » dans un demi-vers, tantôt dans un vers entier, » tantôt dans deux. On peut même ne compléter » le sens qu'au bout de huit, de dix, de douze » vers, quand on sait faire la période poétique, » et c'est ce mélange qui produit l'harmonie. »

Mais que fait Ronsard? Toujours rempli des Grecs et des Latins, il veut en français procéder comme eux, et il va sans cesse enjambant d'un vers à l'autre.

Cette nymphe royale est digne qu'on lui dresse
Des autels...
Les parques se disaient : Charles qui doit venir
Au monde....
Je veux, s'il est possible, atteindre à la louange
De celle...

Il ne s'aperçoit pas que placer ainsi une chute de phrase au commencement d'un vers est tout ce qu'il y a de plus ridicule et de plus baroque; et qu'alors, pour me servir d'une expression triviale, mais juste, le vers tombe sur le nez, ou plutôt qu'il n'y a plus de vers. Je n'aurais pas même in-

sisté là-dessus, si de nos jours on n'avait pas poussé l'absurdité jusqu'à vouloir reproduire ce mécanisme grossier. Qui le croirait, si des ouvrages qui ont fait du bruit un moment ne l'attestaient pas, que Ronsard ait été sur le point de redevenir le législateur de notre poésie, après les Racine et les Boileau, et qu'on ait presque érigé en système l'ignorance la plus honteuse du rhythme de notre versification? Il est de l'intérêt des lettres et du goût de rappeler de temps en temps ces exemples, qui font voir de quels travers est capable l'impuissance orgueilleuse, qui, ne pouvant pas même innover en extravagance, croit se relever en renouvelant de vieilles erreurs et rajeunissant de vieux abus. Et de quel point est-on parti pour en venir là? Nos grands écrivains avaient fait de la langue et de la versification ce qu'il est possible d'en faire, et l'ambition du talent doit être de produire des beautés nouvelles par les mêmes moyens, reconnus les seuls bons, les seuls praticables. Cela est difficile, il est vrai : on a donc pris un autre parti. On a abusé d'un aveu qu'ils avaient fait de l'infériorité de ces moyens, comparés à ceux des langues anciennes; mais loin de reconnaître avec eux qu'il faut se servir de son instrument, quel qu'il soit, et non pas le dénaturer, on a trouvé plus court de dire qu'ils n'y entendaient rien, que la langue de Racine et de Voltaire était *usée*, qu'il fallait *en créer une nou-*

velle; que notre poésie, qui est pourtant assez vivante dans leurs ouvrages, *se mourait de timidité; qu'il n'y avait point de mot qu'on ne pût faire entrer dans la poésie noble*, et cent autres assertions aussi folles, répétées magistralement par des journalistes qui ont le privilége de nous enseigner tous les jours ce qu'ils n'ont jamais appris. L'exécution est venue à l'appui de cette belle théorie, et, sous prétexte d'égaler les Grecs et les Latins, on nous a fait une foule de vers qui ne sont pas français. On s'est mis à multiplier les enjambemens tels que ceux que vous venez d'entendre, à tourmenter, à hacher le vers de toutes les manières, à lui donner un air étranger en voulant le faire paraître neuf; à chercher les vieux mots, quand ceux qui sont en usage valaient mieux; à faire, ce que n'eût pas osé Chapelain, un hémistiche entier d'un adverbe de six syllabes; et tout cet amas de prose brisée et martelée, de locutions barbares, de constructions forcées, s'est appelé, pendant quelque temps, *du mouvement, de l'effet, de la variété, de la physionomie*. Et ces sublimes découvertes du dix-huitième siècle n'étaient pas tout-à-fait renouvelées des Grecs, mais du siècle de Ronsard: heureusement elles ont passé aussi vite que lui.

On se rappelle qu'à l'exemple des Grecs qui formèrent une Pléiade poétique de sept écrivains qui florissaient du temps de Ptolémée Philadelphe,

on fit aussi une Pléiade française du temps de Ronsard. Ceux qui la composaient avec lui étaient Belleau, Baïf, Jodelle, Jean Daurat, Dubellay, Ponthus. Belleau et Baïf n'eurent guère que les défauts de Ronsard sans avoir son mérite. Dubartas fut pire encore : jamais la barbarie ne fut poussée plus loin. Il semblait que l'érudition mal entendue et le pédantisme scolastique eussent conspiré la ruine de la langue française. Les latinismes, les hellénismes, les épithètes entassées et les métaphores outrées avaient tout envahi. C'est un des caractères de la médiocrité d'esprit de voir l'art tout entier dans ce qui n'est qu'une partie de l'art ; et un genre de beauté nouvellement découvert est d'abord employé avec profusion. On avait vu dans Ronsard l'effet de quelques belles épithètes, de quelques métaphores expressives ; on ne voulut plus faire autre chose, et l'on entendit de tout côté, dans l'ode et le poëme, des vers tels que ceux-ci :

O grand Dieu qui nourris *la rapineuse engeance*
Des oiseaux ramageux....
Par toi *le gras bétail des rousses vacheries*,
Par toi *l'humble troupeau* des *blanches bergeries*...
Ici se vont haussant les *neigeuses montagnes* :
Là vont s'aplanissant les *poudreuses campagnes*.

Si la profusion des épithètes est un défaut en poésie, c'en est un bien plus grand encore dans la prose dont le ton doit être plus simple. Ce n'est pas apparemment l'avis de beaucoup de prosateurs

de nos jours, qui s'imaginent avoir de la force et du coloris en accumulant des mots. Cela donnait parfois un peu d'humeur à Voltaire qui écrivait à ce sujet : *Ne pourra-t-on pas leur faire comprendre combien l'adjectif est souvent ennemi du substantif, quoiqu'ils s'accordent en genre, en nombre et en cas?*

A l'égard des figures, on va voir comme on les employait d'après Ronsard. Chassignet, par exemple, traduisant un psaume, disait à Dieu :

Par toi le mol Zéphire, aux ailes diaprées,
Refrise d'un air doux la perruque des prées,
Et sur les monts voisins,
Éventant ses soupirs par les vignes pamprées,
Donne la vie aux fleurs et du suc aux raisins.

Remarquons, à travers ce fatras, que pour rendre le dernier vers fort bon, il n'y a qu'à changer un seul mot et mettre,

Donne la vie aux fleurs et le suc aux raisins.

Chassignet continue sur le même ton :

Par toi le doux Soleil à la Terre sa femme,
D'un œil tout plein d'amour communique sa flamme,
Et tout à l'environ
Lui poudre les cheveux, ses vêtemens embâme,
Et de fruits et de grains lui jonche le giron.

Nous l'avons vu tout à l'heure donner une *per-*

ruque aux prairies : il ne s'en tient pas là, il en donne une aussi au soleil.

Soit que du beau Soleil la perruque empourprée
Redore de ses rais cette basse contrée.

Il faut avouer que le dieu du jour, qui de temps immémorial est en possession chez les poëtes d'avoir la plus belle chevelure du monde, ne doit pas être content de Chassignet qui s'avise de le mettre en *perruque*.

Dubartas a imité, dans une description du déluge, le morceau connu des *Métamorphoses* d'Ovide. Il y a quelques vers qui ont de la précision et de l'énergie. Son style a beaucoup de rapport avec celui de Ronsard : on voit qu'il s'était modelé sur lui. Voici la fin de cette description, qui, malgré des fautes sans nombre, n'est pas sans beautés. Cette citation suffira pour faire voir ce que les poëtes de ce temps avaient de talent, et à quel point ce talent était dépourvu de goût.

Tandis [1] la sainte nef, sur *l'échine* [2] azurée
[3] Du superbe océan, naviguait assurée,
Bien que sans mât, sans rame, et loin, loin de tout port :
Car l'Éternel était son pilote et son *nord*...
Trois fois cinquante jours le *général naufrage* [4]

[1] Pour *cependant*.

[2] Racine a dit : *le dos de la plaine liquide*.

[3] Enjambement.

[4] Ne dirait-on pas que c'est un général qui s'appelait *Naufrage?*

Dévasta l'univers. Enfin d'un tel ravage
L'Immortel attendri n'eut pas sonné sitôt
[1] La retraite des eaux, que soudain flot sur flot
Elles vont s'écouler : tous les fleuves s'abaissent;
La mer *rentre en prison*; les montagnes renaissent [2];
Les bois montrent déjà leurs limoneux rameaux;
[3] Déjà la terre croît par le décroît des eaux;
Et *bref* la seule main du dieu *darde-tonnerre* [4]
[5] Montre la terre au ciel et le ciel à la terre.

Desportes écrivit beaucoup plus purement que Ronsard et ses imitateurs. Il effaça la rouille imprimée à notre versification, et la tira du chaos où on l'avait plongée. Il parla français : il évita avec assez de soin l'enjambement et l'hiatus; mais faible d'idées et de style, il n'a pu, dans l'âge suivant, garder de rang sur notre Parnasse. Il imita Marot dans les pièces amoureuses, et resta fort inférieur à lui. Il devança Malherbe dans des stances qu'on ne peut pas encore appeler des odes, quoique la tournure en soit assez douce et facile, et Malherbe le fit oublier.

Celui-là fut vraiment un homme supérieur : c'est son nom qui marque la seconde époque de notre langue. Marot n'avait réussi que dans la poésie galante et légère : Malherbe fut le premier mo-

[1] Enjambement.
[2] Belle expression.
[3] Beau vers.
[4] Épithète grecque.
[5] Beau vers.

dèle du style noble, et le créateur de la poésie lyrique. Il en a l'enthousiasme, les mouvemens et les tournures. Né avec de l'oreille et du goût, il connut les effets du rhythme, et créa une foule de constructions poétiques adaptées au génie de notre langue. Il nous enseigna l'espèce d'harmonie imitative qui lui convient, et comment on se sert de l'inversion avec art et avec réserve. Ses ouvrages pourtant ne sont pas encore d'une pureté comparable aux écrivains des beaux jours de Louis XIV : il ne serait pas juste de l'exiger. Mais tout ce qu'il nous apprit, il ne le dut qu'à lui-même, et au bout de deux cents ans, on cite encore nombre de morceaux de lui, qui sont d'une beauté à peu près irréprochable. Voyez cette belle paraphrase d'un psaume sur la grandeur périssable des rois.

Ont-ils rendu l'esprit? ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers;
Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont rongés des vers.
Là se perdent ces noms de maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre :
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs ;
Et tombent avec eux, d'une chute commune,
Tous ceux que la fortune
Faisait leurs serviteurs.

Voilà enfin des vers français, et l'on n'avait rien vu jusque-là qui pût même en approcher.

Veut-on un exemple de ce beau feu qui doit animer l'ode, voyez celle qu'il adresse à Louis XIII partant pour l'expédition de La Rochelle. Il faut excuser quelques défauts de diction, quelques prosaïsmes; la limite entre le langage de la poésie et celui de la prose n'était pas encore bien fixée: on ne peut pas tant faire à la fois. Voyons seulement si les mouvemens et les idées sont d'un poëte.

Certes ou je me trompe ou déjà la victoire,
Qui [1] son plus grand honneur de tes palmes attend,
Est aux bords de Charente, en son habit de gloire,
Pour te rendre content.
Je la vois qui t'appelle et qui semble te dire :
Roi le plus grand des Rois, et qui m'es le plus cher,
Si tu veux que je t'aide à sauver ton empire,
Il est temps de marcher.
Que sa *façon* est brave et sa *mine* assurée!
Qu'elle a fait richement son armure *étoffer!*
Et que l'on connaît bien, à la voir si parée,
Que tu vas triompher!
Telle en ce grand assaut où des fils de la terre
La rage ambitieuse à leur honte parut,
Elle sauva le ciel, et lança le tonnerre
Dont Briare *mourut*.

La strophe suivante est remarquable par l'harmonie imitative.

Déjà de toutes parts s'avançaient les approches.
Ici courait Mimas : là Typhon se battait;
Et là suait Euryte à détacher les roches
Qu'Encelade jetait.

[1] Inversion vicieuse.

Dans le premier de ces deux derniers vers on sent le travail du géant qui détache la roche; dans le dernier on la voit partir.

Veut-on de l'intérêt et de la noblesse? écoutons encore la fin de cette même ode où l'auteur a pris tous les tons de la lyre : c'était pourtant la dernière fois qu'il la maniait; c'est la dernière ode qu'il ait faite.

> Je suis *vaincu du temps* [1] : je cède à ses outrages.
> Mon esprit seulement, exempt de sa rigueur,
> A de quoi témoigner dans ses derniers ouvrages
> Sa première vigueur.

On a vu s'il dit vrai, et si l'on peut lui pardonner cette sorte de jactance, permise aux poëtes quand on peut les supposer inspirés, un peu ridicule quand on sent qu'ils ne le sont pas, et qui dans tous les cas est sans conséquence.

> Les puissantes faveurs dont Apollon m'honore,
> Non loin de mon berceau commencèrent leur cours.
> Je les possédai jeune et les possède encore
> A la fin de mes jours.
> Ce que j'en ai reçu, je veux *te le* produire.
> Tu verras *mon adresse*, et ton front cette fois
> Sera ceint de rayons qu'on ne vit jamais luire
> Sur la tête des rois.

Quel nombre! quelle cadence! quelle beauté

[1] Faute de français. On est vaincu *par*, et non *vaincu de*. Mais en poésie cette licence bien placée peut s'excuser.

d'expression! Voyons-le dans des sujets moins grands, et qui demandent de la douceur et de la sensibilité; par exemple, dans les stances qu'il adresse à son ami Dupérier, qui avait perdu sa fille à peine au sortir de l'enfance.

Ta douleur, Dupérier, sera donc éternelle,
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle,
L'augmenteront toujours.

Observons d'abord le choix du rhythme : ce petit vers qui tombe régulièrement après le premier, peint si bien l'abattement de la douleur! c'est là le vrai secret de l'harmonie dont on parle tant aujourd'hui : il ne s'agit pas de la travailler avec effort; il faut la choisir avec goût.

Le malheur de ta fille au tombeau descendue
Par un commun trépas,
Est-ce quelque dédale où ta raison perdue
Ne se retrouve pas?
Elle était de ce monde où les plus belles choses
Ont le pire destin,
Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Le charme de ces vers est inexprimable. C'est dans cette même pièce que se trouvent les vers sur la mort, trop fameux pour n'en pas parler, trop connus pour les répéter. Les quatre premiers sont faibles; mais les quatre derniers sont d'une beauté parfaite.

Deux poëtes, élèves de Malherbe, eurent, même de son vivant, une réputation méritée : Racan et Maynard.

Racan, dans la poésie lyrique, est demeuré fort au-dessous de son maître; mais, comme poëte bucolique, il a justifié l'éloge qu'en a fait Boileau, quand il a dit :

> Racan chante Philis, les bergers et les bois.

Il a le premier saisi le vrai ton de la pastorale qu'il avait étudiée dans Virgile. Son style, malgré les incorrections et les inégalités que Malherbe lui reprochait avec raison, respire cette mollesse gracieuse et cette mélancolie douce que doit avoir l'amour quand il soupire dans une solitude champêtre, et qui rappelle ce mot d'une femme d'esprit à qui l'on demandait, dans ses dernières années, ce qu'elle regrettait le plus de sa jeunesse : *un beau chagrin dans une belle prairie.* Les bons vers de Racan ont du nombre et quelquefois une élégance heureuse et poétique.

> Plaisant [1] séjour des âmes affligées,
> Vieilles forêts de trois siècles âgées,
> Qui recelez la nuit, le silence et l'effroi;
> Depuis qu'en ces déserts *les amoureux, sans crainte* [2],

[1] *Plaisant* se disait alors pour agréable, et se trouve encore pris en ce sens dans Boileau, comme adjectif verbal venant du verbe *plaire*.

[2] Il faut prendre garde à ces constructions équivoques.

Viennent *faire* leur plainte,
En a-t-on vu quelqu'un plus malheureux que moi?

Soit que le jour dissipant les étoiles
Force la nuit à retirer ses voiles,
Et peigne l'orient de diverses couleurs,
Ou que l'ombre du soir, du faîte des montagnes,
Tombe dans les campagnes,
L'on ne me voit jamais que plaindre mes douleurs.

Ainsi Daphnis rempli d'inquiétude,
Contait sa peine en cette solitude,
Glorieux d'être esclave en de si beaux liens.
Les nymphes des forêts plaignirent son martyre;
Et l'amoureux Zéphire
Arrêta ses soupirs pour entendre les siens.

Il y a quelques fautes dans ces stances, dont la première est imitée d'Ovide; mais elles sont en général d'un ton intéressant. Le rhythme en est bien choisi, à l'exception des deux premiers vers. On peut remarquer, pour peu qu'on ait l'oreille sensible, que le vers de quatre pieds se mêle très-bien avec l'hexamètre; jamais le vers à cinq pieds, qui n'est fait que pour aller seul.

Racan, qui formait son goût sur celui des anciens, emprunta souvent leurs idées morales sur la rapidité et l'emploi du temps, sur la nécessité de mourir, sur les douceurs de la retraite; mais il paraphrase un peu longuement, et s'il imite leur naturel, il n'égale pas leur précision. C'est

Sans crainte se rapporte à *viennent faire leur plainte*, et paraît à l'oreille se rapporter d'abord à *amoureux*.

le seul défaut de ces stances sur la retraite, plus d'une fois citées par les amateurs, comme un de ses meilleurs morceaux. Les vers se lient facilement les uns aux autres; ils sont doux et coulans: mais comme la pièce est un peu longue, cette sorte de langueur qu'on aime pendant trois ou quatre stances, devient monotone quand on en lit sept ou huit. En voici quelques-unes:

Tircis, il faut penser à *faire la*[1] retraite :
La course de nos jours est plus qu'à demi *faite ;*
L'âge insensiblement nous conduit à la mort.
Nous avons assez vu, sur la mer de ce monde,
Errer au gré des flots notre nef vagabonde :
Il est temps de jouir des délices du port.

Le bien de la fortune est un bien périssable;
Quand on bâtit sur elle on bâtit sur le sable :
Plus on est élevé, plus on court de dangers.
Les grands pins sont en butte aux coups de la tempête,
Et la rage des vents brise plutôt le faîte
Des maisons de nos rois que les toits des bergers.

O bien heureux celui qui peut de sa mémoire
Effacer pour jamais les vains désirs de gloire,
Dont l'inutile soin traverse nos plaisirs;
Et qui loin retiré de la foule importune,
Vivant dans sa maison, content de sa fortune,
A selon son pouvoir mesuré ses désirs.

C'est un objet de comparaison assez curieux, que de voir précisément les mêmes idées renfer-

[1] L'article est de trop : il faut dire *faire retraite.*

gées dans le même nombre de vers par le grand versificateur Despréaux.

Qu'heureux est le mortel qui, du monde ignoré,
Vit content de lui-même en un coin retiré,
Que l'amour de ce rien qu'on nomme renommée
N'a jamais enivré d'une vaine fumée,
Qui de sa liberté forme tout son plaisir,
Et ne rend qu'à lui seul compte de son loisir!

Peut-être serait-il difficile de choisir. L'expression est certainement plus poétique dans les derniers; mais il règne dans les autres je ne sais quel abandon qui peut balancer l'élégance.

La diction est plus soignée dans les vers de Maynard; la langue s'y épure de plus en plus, mais ses vers plus travaillés n'ont pas le caractère aimable de ceux de Racan. On a de lui des sonnets et des épigrammes d'une bonne tournure et d'une expression choisie; mais il est toujours un peu froid. Si jamais on a pu appliquer particulièrement à quelqu'un ces vers de madame Deshoulières, qui sont assez vrais de tout le monde,

Nul n'est content de sa fortune,
Ni mécontent de son esprit,

c'est surtout à Maynard. Il loue sans cesse son talent, et même un peu au delà des libertés poétiques, et se plaint continuellement du peu de fruit qu'il en retira. C'est ce qu'on verra dans le sonnet suivant, qui peut d'ailleurs faire juger de

sa manière d'écrire dans le genre noble, et de la clarté, de la correction et de la pureté de ses vers.

Mes veilles qui partout se font des partisans,
N'ont pu toucher le cœur de ma [1] grande princesse,
Et le Palais-Royal va traiter mes vieux ans
De même que le Louvre a traité ma jeunesse.

Jamais un bon succès n'accompagna mes vœux,
Bien que ma voix me fasse un des cygnes de France;
Douze lustres entiers ont blanchi mes cheveux,
Depuis que ma vertu se plaint de l'espérance.

Un si constant reproche à la fin m'a lassé,
Et je vois à regret, en mon âge glacé,
Que la faveur me fuit et que la cour me trompe.

Voisin comme je suis du rivage des morts,
A quoi me servirait d'acquérir des trésors,
Qu'à me faire enterrer *avecque* plus de pompe.

Ses deux pièces les plus connues et les meilleures sont celles qui regardent le cardinal de Richelieu; et malheureusement l'une est un éloge, et l'autre une satire.

Armand, l'âge affaiblit mes yeux,
Et toute ma chaleur me quitte;
Je verrai bientôt mes aïeux
Sur le rivage du Cocyte.
C'est où je serai des suivans
De ce bon monarque de France,
Qui fut le père des savans
Dans un siècle plein d'ignorance.

[1] La reine Anne.

Dès que j'approcherai de lui,
Il voudra que je lui raconte
Tout ce que tu fais aujourd'hui
Pour combler l'Espagne de honte.
Je contenterai son désir
Par le beau récit de ta vie,
Et charmerai le déplaisir
Qui lui fait maudire Pavie.
Mais s'il demande à quel emploi
Tu m'as occupé dans ce monde,
Et quel bien j'ai reçu de toi,
Que veux-tu que je lui réponde?

On sait la réponse du cardinal : *rien*. Et quelque temps après, Maynard fit le sonnet suivant, qui est d'un tour très-philosophique, et vaut beaucoup mieux que l'autre, mais finit par un trait piquant contre le ministre qu'il venait de louer.

Par votre humeur le monde est gouverné;
Vos volontés font le calme et l'orage,
Et vous riez de me voir confiné,
Loin de la cour [1], dans un petit village.

Cléomédon, mes désirs sont contens;
Je trouve beau le désert où j'habite;
Et connais bien qu'il faut céder au temps,
Fuir [2] l'éclat et devenir ermite.

[1] Aujourd'hui ce ne serait pas trop la peine qu'un poëte fît remarquer qu'il vit loin de la cour; mais il faut se souvenir que du temps de Richelieu tous les poëtes étaient courtisans, excepté le grand Corneille.

[2] *Fuir* était alors de deux syllabes. L'oreille apprit depuis à n'en faire qu'une.

Je suis heureux de vieillir sans emploi,
De me cacher, de vivre tout à moi,
D'avoir dompté la crainte et l'espérance;

Et si le ciel, qui me traite si bien,
Avait pitié de vous et de la France,
Votre bonheur serait égal au mien.

Rien n'a fait plus de fortune que son épitaphe, devenue depuis la devise de convenance ou de nécessité, adoptée par tant de gens.

Las d'espérer et de me plaindre
Des Muses, des grands et du sort,
C'est ici que j'attends la mort
Sans la désirer ni la craindre.

Sarrazin, écrivain faible et inférieur à ces deux poëtes, osa pourtant prendre en main la lyre de Malherbe, et en tira même quelques sons assez heureux dans l'ode sur la bataille de Lens. On a remarqué cette strophe, la seule qui en effet soit belle, et qui de plus a été imitée par l'auteur de *la Henriade*.

Il monte un cheval superbe,
Qui, furieux aux combats,
A peine fait courber l'herbe
Sous la trace de ses pas.
Son regard semble farouche,
L'écume sort de sa bouche;
Prêt au moindre mouvement,
Il frappe du pied la terre,
Et semble appeler la guerre
Par un fier hennissement.

Voltaire a dit :

Les momens lui sont chers : il parcourt tous les rangs
Sur un coursier fougueux, plus léger que les vents ;
Qui, fier de son fardeau, du pied frappant la terre,
Appelle les dangers et respire la guerre.

Cette description est rapide ; mais elle est, si j'ose le dire, moins énergique et moins animée que celle de Sarrazin. *Appelle les dangers* ne me semble pas aussi beau qu'*appeler la guerre*, et ce vers, *par un fier hennissement*, est un trait qui dans l'imagination achève le tableau.

Gombaud et Malleville furent plutôt des écrivains ingénieux que des poëtes, surtout le premier, qui nous a laissé un recueil d'épigrammes, ou plutôt de bons mots. Il est bien vrai que Boileau a dit :

L'épigramme, plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

Mais, sans blesser le respect dû au législateur du Parnasse, osons dire que cette définition ne caractérise guère que l'épigramme médiocre. Celle dont Marot a donné le modèle, surpassé depuis par Racine et Rousseau, doit être piquante par l'expression comme par l'idée. L'épigramme a son vers qui lui appartient en propre, et ceux qui en ont fait de bonnes (ce qui n'est pas extrêmement rare) le savent bien. Gombaud ne le savait

pas, et c'est ce qui fait que ses épigrammes sont oubliées.

Et Gombaud tant loué garde encor la boutique,

disait Boileau; et depuis ce temps, elles n'en sont pas sorties. Celle-ci m'a paru une de ses meilleures :

Gilles veut faire voir qu'il a bien des affaires;
On le trouve partout, dans la presse, à l'écart;
Mais ses voyages sont des erreurs volontaires :
Quoiqu'il aille toujours, il ne va nulle part.

Malleville fut renommé surtout pour le sonnet et le rondeau. Mais il s'est mieux soutenu dans ce dernier genre que dans l'autre. Son fameux sonnet de *la belle Matineuse*, tant vanté lors du règne des sonnets, est fort au-dessous de sa renommée. Il y a trop de mots et trop peu de pensées : celle qui le termine tient de cette galanterie des poëtes italiens, dont la France reçut les sonnets vers le XVIe. siècle, et qui comparent toujours leurs belles au soleil. La comparaison est brillante; mais elle a été usée de bonne heure; et, long-temps avant Molière, les valets de comédie s'en servaient. A cela près, le sonnet de Malleville n'est pas trop mal tourné, et de son temps il a pu faire illusion.

Le silence régnait sur la terre et sur l'onde,
L'air devenait serein et l'Olympe vermeil;

Et l'amoureux Zéphyre, *affranchi du sommeil*,
Ressuscitait les fleurs, d'*une haleine féconde* [1].

L'Aurore déployait l'or de sa tresse blonde,
Et semait de rubis le chemin du Soleil;
Enfin ce dieu venait *au* [2] plus grand appareil
Qu'il soit jamais venu pour éclairer le monde

Quand la jeune Philis au visage riant,
Sortant de son palais *plus clair que l'orient*,
Fit voir une lumière et plus vive et plus belle.

Sacrés flambeaux du jour, n'en soyez point jaloux;
Vous parûtes alors aussi peu devant elle,
Que les feux de la nuit avaient fait devant vous.

J'aime mieux, je l'avoue, son petit rondeau contre l'abbé de Boisrobert dont Richelieu avait fait un riche bénéficier et non pas un bon ecclésiastique.

Coiffé d'un froc bien raffiné,
Et revêtu d'un doyenné
Qui lui rapporte de quoi frire,
Frère René devient messire
Et vit comme un déterminé.
Un prélat riche et fortuné,
Sous un bonnet enluminé,
En est, s'il le faut ainsi dire,
Coiffé.

Ce n'est pas que frère René
D'aucun mérite soit orné,
Qu'il soit docte, qu'il sache écrire,

[1] Fin de vers traînante; l'inversion était ici de nécessité.

[2] Il faut *dans le plus grand*: *Au* ne peut remplacer *dans le* que lorsqu'il est question d'un lieu.

Ni qu'il dise le mot pour rire;
Mais seulement c'est qu'il est né
Coiffé.

Boisrobert est peint assez fidèlement dans ce joli rondeau, hors un seul trait. Il est très-sûr qu'il n'était ni savant ni bon écrivain; mais il n'est pas vrai qu'il fût sans gaieté. Un homme qui faisait rire le cardinal de Richelieu, devait avoir *le mot pour rire*.

Voiture et Benserade, les deux poëtes de la cour, par excellence, durent aussi leur fortune à un esprit aimable et liant, et à des talens agréables. On n'ignore pas que le premier, d'une naissance très-commune, s'éleva par l'amitié des grands et la faveur de la reine-mère, à un assez haut degré de considération. Ses places et son crédit répandirent sur lui un éclat qui rejaillit toujours sur la réputation littéraire. La sienne fut une des plus grandes dont un homme de lettres ait joui de son vivant. On a reproché à Boileau d'en avoir été la dupe; mais il faudrait se souvenir aussi que dans la suite il restreignit beaucoup ses éloges: la postérité, encore plus sévère, les a réduits presque à rien. Ses lettres, autrefois si recherchées, et qui faisaient les délices de la cour et de la ville, ne sont plus lues que par curiosité et comme on va voir dans un garde-meuble les modes du temps passé. Cependant il faut convenir qu'il eut une sorte d'esprit qui lui était particu-

lière et qui devait le distinguer : c'était un enjouement quelquefois délicat et fin, qui contrastait avec l'emphase oratoire de Balzac et la galanterie fade et alambiquée des poëtes et des romanciers de son temps ; mais chez lui l'affectation gâte tout, et ses succès même servirent à l'égarer. On lui trouvait de l'agrément : il voulait être toujours agréable, et cessa d'être naturel. Il se mit à raffiner sur tout, et à travailler son badinage et sa gaieté, qui dès lors ne furent le plus souvent que de mauvaises équivoques, des quolibets, des pointes énigmatiques, un jargon précieux ; enfin il trouva le moyen de tomber dans ce qu'on appelle le *phébus* en voulant être gai, comme tant d'autres en voulant être sublimes. Il ressemblait à ces plaisans de profession, à ces bouffons de société, qui, se croyant toujours obligés de faire rire, pour deux ou trois traits heureux qu'ils rencontrent, se permettent cent sottises. Tel est Voiture dans ses lettres. A l'égard de sa versification, elle est lâche, diffuse et incorrecte, et souvent prosaïque jusqu'à la platitude. C'est à lui surtout qu'on peut appliquer ces vers de Voltaire :

Il dit avec profusion
Des riens en rimes redoublées.

La seule pièce de lui qui ait quelque mérite, celle qu'il adressa au grand Condé, au sujet d'une ma-

ladie qui attaqua ce prince après la campagne de 1643, est en général d'un ton facile et enjoué, mais ne roule que sur deux ou trois idées prolixement délayées dans trois cents vers. Ce défaut serait moins sensible, si l'expression poétique remplissait le vide des pensées; mais elle manquait entièrement à l'auteur, beaucoup plus homme d'esprit que poëte. Citons un morceau de cette épître.

La mort, qui dans le champ de Mars,
Parmi les cris et les alarmes,
Les feux, les glaives et les dards,
La fureur et le bruit des armes,
Vous parut avoir quelques charmes,
Et vous sembla belle autrefois
A cheval et sous le harnois,
N'a-t-elle pas une autre mine
Lorsqu'à pas lents elle chemine
Vers un malade qui languit?
Et semble-t-elle pas bien *laide*
Quand elle vient, tremblante et *froide*,
Prendre un homme *dedans* son lit?
Lorsque l'on se voit assaillir
Par un secret venin qui tue,
Et que l'on se sent défaillir
Les forces, l'esprit et la vue;
Quand on voit que les médecins
Se trompent dans tous leurs desseins,
Et qu'avec un visage blême
On voit quelqu'un qui dit tout bas:
Mourra-t-il? ne mourra-t-il pas?
Ira-t-il jusqu'au quatorzième?
Monseigneur, en ce triste état
Convenez que le cœur vous bat,
Comme il fait *à tant* que nous sommes,

Et que vous autres demi-dieux,
Quand la mort ferme aussi vos yeux,
Avez peur comme d'autres hommes.
Tout cet appareil des mourans,
Un confesseur qui vous exhorte,
Un ami qui se *déconforte*,
Des valets tristes et pleurans,
Nous font voir la mort plus horrible.
Je crois qu'elle était moins terrible,
Et marchait avec moins d'effroi,
Quand vous la vîtes aux montagnes
De Fribourg, et dans les campagnes
Ou de Nordlingue ou de Rocroi.

Malgré toutes les répétitions, toutes les inutilités, toutes les fautes de ce morceau, le contraste de la mort qu'on brave dans les batailles et qu'on craint dans son lit est une idée assez heureuse, et il y a quelque grâce à dire à un héros tel que Condé, que celui qui n'a pas eu peur du canon peut avoir eu peur des médecins. C'est là l'esprit de Voiture, et cet art d'assaisonner la louange du sel de la plaisanterie mérite des éloges.

Voltaire, qui savait si bien se servir de l'esprit d'autrui, parce qu'il en avait prodigieusement, a employé dans une ode ce contraste des deux espèces de mort; et il est assez curieux d'observer la ressemblance des idées, avec la différence de ton qui doit se trouver entre une épître familière et une ode.

Lorsqu'en des tourbillons de flamme et de fumée
Cent tonnerres d'airain, précédés des éclairs,

De leurs globes *brûlans* écrasent une armée;
Quand de guerriers *mourans* les sillons sont couverts,
Tous ceux qu'épargna la foudre,
Voyant rouler dans la poudre
Leurs compagnons massacrés,
Sourds à la pitié timide
Marchent d'un pas intrépide
Sur leurs membres déchirés.

Ces féroces humains, plus durs, plus inflexibles
Que l'acier qui les couvre au milieu des combats,
S'étonnent à la fin de devenir sensibles,
D'éprouver la pitié qu'ils ne connaissaient pas,
Quand la mort qu'ils ont bravée,
Dans cette foule *abreuvée* [1]
Du sang qu'ils ont répandu,
Vient d'un pas lent et tranquille,
Seule aux portes d'un asile
Où repose la vertu.

Ces trois derniers vers qui sont beaux rappellent ceux-ci de Voiture :

N'a-t-elle pas une autre mine
Lorsqu'à pas lents elle chemine
Vers un malade qui languit ?

La couleur est différente, mais le tableau est le même. Voiture dans cette même épître dit au prince :

Que d'une force sans seconde
La mort sait ses traits *élancer*,
Et qu'un peu de plomb sait casser
La plus belle tête du monde.

[1] A quoi se rapporte *abreuvée?* est-ce à la *mort?* est-ce à la *foule?* C'est une amphibologie condamnable.

Cette idée a encore été imitée, mais bien embellie par Voltaire, qui dit au roi de Prusse :

Et qu'un plomb dans un tube, entassé par des sots,
Peut casser d'un seul coup la tête d'un héros.

La tête d'un héros vaut un peu mieux que *la plus belle tête du monde*; et cet hémistiche, *entassé par des sots*, est d'un homme qui savait multiplier les contrastes et non pas les chevilles.

Les plus jolis vers de Voiture ne se trouvent point dans ses œuvres, ni même dans les recueils qu'on a faits depuis. C'est madame de Motteville qui nous les a conservés dans ses mémoires. La reine Anne étant à Ruel aperçut Voiture qui se promenait dans les jardins, d'un air rêveur. Elle lui demanda à quoi il pensait : quelques momens après il lui porta les stances suivantes. Il faut se souvenir qu'après avoir été persécutée par Richelieu, elle était alors régente, et que sous le règne précédent le duc de Buckingam avait eu la hardiesse de se déclarer amoureux d'elle.

Je pensais si le cardinal
(J'entends celui de la Valette)
Pouvait voir l'éclat sans égal
Dans lequel maintenant vous êtes!
J'entends celui de la beauté;
Car, auprès je n'estime guère,
Cela soit dit sans vous déplaire
Tout l'éclat de la majesté.

Je pensais que la destinée,
Après tant d'injustes malheurs,

Vous a justement couronnée
De gloire, d'éclat et d'honneurs;
Mais que vous étiez plus heureuse,
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le veut toutefois.

Je pensais que ce pauvre amour,
Qui toujours vous prête ses charmes,
Est banni loin de votre cour,
Sans ses traits, son arc et ses armes;
Et ce que je puis profiter,
En passant près de vous ma vie,
Si vous pouvez si maltraiter
Ceux qui vous ont si bien servie.

Je pensais (nous autres poëtes
Nous pensons extravagamment)
Ce que, dans l'humeur où vous êtes,
Vous feriez, si dans ce moment
Vous avisiez en cette place
Venir le duc de Buckingam,
Et lequel serait en disgrace
Du duc ou du *père Vincent* [1]?

La plaisanterie était familière. « La reine, dit » madame de Motteville, ne s'en offensa pas, et » trouva les vers si jolis qu'elle les garda long- » temps dans son cabinet. » Elle ajoute : « Cet » homme avait de l'esprit, et, par l'agrément de » sa conversation, il était l'amusement des *belles*

[1] C'était son confesseur, ajoute La Harpe. Mais il est plus probable que Voiture parlait de lui-même. Son nom de baptême était *Vincent*, et on l'appelait par familiarité *le père Vincent*.

» *ruelles* des dames qui font profession de rece-
» voir bonne compagnie. »

Voilà, pour le dire en passant, un de ces mots qui font voir les changemens que la mode introduit dans le langage. Boileau a eu beau dire dans son *Art poétique*, en parlant de Louis XIV,

Que, de son nom chanté par la bouche des belles,
Benserade en tous lieux amuse les *ruelles*,

il y a long-temps qu'il n'est plus question de *ruelles*. Aujourd'hui nos rimeurs galans qui font l'amour dans nos almanachs ne croiraient pas leurs vers de bon ton, s'ils n'y plaçaient pas un *boudoir*, et peut-être dans cent ans, si la mode change encore, le *boudoir* aura passé comme leurs vers.

Benserade soignait les siens un peu plus que Voiture. Il a plus de pensées, plus d'esprit proprement dit; mais ses devises faites pour les ballets de la cour de Louis XIV, quoique toutes plus ou moins ingénieuses, ont perdu beaucoup de leur mérite avec l'à-propos. C'est une preuve que l'esprit tout seul est peu de chose, même dans le genre où il doit le plus dominer. On a pourtant retenu de lui quelques vers. Voltaire, dans son *Siècle de Louis XIV*, a cité les plus jolis. Ils furent faits pour le roi, représentant le soleil.

Je doute qu'on le prenne avec vous sur le ton
De Daphné ni de Phaéton :

Lui trop ambitieux, elle trop inhumaine.
Il n'est point là de piége où vous puissiez donner.
Le moyen de s'imaginer
Qu'une femme vous fuie et qu'un homme vous mène!

La querelle des deux sonnets, l'un de Benserade, l'autre de Voiture, a fait tant de bruit autrefois qu'il faut bien en parler. Toute la France se partagea en *uranistes* et en *jobelins* : heureuse si elle n'eût jamais été partagée en d'autres sectes! Les jobelins tenaient pour Benserade qui avait fait un sonnet sur Job, les uranistes pour Voiture qui en avait fait un pour Uranie. On peut les rapporter tous deux; car si la querelle est fameuse, les sonnets sont assez peu connus.

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie;
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir,
Et je ne vois plus rien qui pût me secourir,
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.

Dès long-temps je connais sa rigueur infinie;
Mais pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre, et content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois ma raison par de faibles discours
M'invite à la révolte et me promet secours;
Mais lorsqu'à mon besoin je veux me servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissans,
Elle dit qu'Uranie est seule aimable et belle,
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.

C'est là, sans doute, un assez mauvais sonnet. Remarquons que Boileau, dans le même temps

qu'il louait Voiture, se moquait de ces rimeurs froidement amoureux,

> Qui ne savent jamais qu'adorer leur prison,
> Et faire quereller le sens et la raison.

Et Voiture ici fait-il autre chose? Mais il y a des réputations qu'on n'ose pas juger, et qui en imposent aux meilleurs esprits. Despréaux, cette fois, fut entraîné par son siècle, et d'ailleurs il l'a corrigé si souvent et si bien, qu'il faut l'excuser de n'avoir pu ce qu'après tout personne ne peut, c'est-à-dire, avoir toujours raison. Il faut voir si le sonnet de Benserade ne sera pas meilleur.

> Job de mille tourmens atteint
> Vous *rendra sa douleur connue*,
> Et raisonnablement il craint
> Que vous n'en soyez point émue.
>
> Vous verrez sa misère nue ;
> Il s'est lui-même ici dépeint :
> Accoutumez-vous à la vue
> D'un homme qui souffre et se plaint.
>
> Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
> On vit aller *des patiences*
> Plus loin que la sienne n'alla.
>
> S'il souffrit des maux incroyables,
> Il s'en plaignit, il en parla :
> J'en connais de plus misérables.

Il y a du moins ici une pensée spirituelle et fine. Je ne sais pas de quel côté je me serais rangé, si j'avais été du temps où le prince de Conti était

à la tête du parti des *jobelins*, et madame de Longueville à la tête de celui des *uranistes*; car qui peut savoir quel goût il aurait eu il y a cent cinquante ans? mais il me semble qu'aujourd'hui je serais *jobelin*. On est tenté de dire : ô qu'il fait bon venir à propos! ô le bon temps que celui où la cour et la ville, toutes les puissances, se divisaient pour deux sonnets, dont l'un est fort mauvais, et l'autre assez médiocre! Mais allons doucement, et songeons que l'on pourrait bien quelque jour en dire autant de nous; et que, quand on parlera de la fortune prodigieuse de quelques ouvrages d'aujourd'hui, on aura quelque droit de s'écrier aussi : ô qu'alors on avait de grands succès avec de bien petits talens! Il faut que les siècles, ainsi que les individus, se ménagent un peu les uns les autres, de peur que ceux qui se moquent de leurs pères ne soient à leur tour moqués par leurs enfans.

Puisque nous en sommes sur le chapitre des sonnets, il faut achever en peu de mots ce qui reste à dire sur ce genre de poésie qui a été si longtemps en crédit, et qui est aujourd'hui entièrement passé de mode. Boileau paya lui-même une sorte de tribut à l'opinion, en traçant laborieusement dans son *Art poétique* les règles du sonnet, et finissant par dire :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Cela est un peu fort, et c'est pousser un peu loin le respect pour le sonnet. On a remarqué avec raison qu'il n'y avait point de différence essentielle entre la tournure d'un sonnet et celle des autres vers à rimes croisées, et qu'il doit seulement, comme le madrigal et l'épigramme, finir par une pensée remarquable : il n'y a pas là de quoi lui donner une si grande valeur. Dans le très-petit nombre de ceux qui ont échappé au naufrage général, on compte celui de Desbarreaux, qui finit par une belle idée, rendue par une belle image; mais où les connaisseurs ont remarqué des idées fausses ou trop répétées, de mauvaises rimes et des expressions impropres; celui de Haynaut sur *l'avorton*, qui est plein d'esprit, mais qui pèche par une multiplicité d'antithèses recherchées, monotones, et disant presque toutes la même chose; un autre de ce même Haynaut, qui malheureusement est une satire injuste contre Colbert; et, dans le style badin, celui de Fontenelle sur Daphné. Je citerai les deux derniers, comme les meilleurs. Oublions que l'esprit de parti a dicté celui de Haynaut : l'auteur était créature de Fouquet; il écrivait contre l'ennemi de son bienfaiteur. La reconnaissance est du moins une excuse, et le repentir qu'il en témoigna depuis peut lui mériter son pardon : n'examinons que les vers.

Ministre avare et lâche, esclave malheureux,
Qui gémis sous le poids des affaires publiques,

Victime dévouée aux chagrins politiques,
Fantôme révéré sous un titre onéreux!

Vois combien des grandeurs le comble est dangereux!
Contemple de Fouquet les funestes reliques,
Et tandis qu'à sa perte en secret tu t'appliques,
Crains qu'on ne te prépare un destin plus affreux.

Il part plus d'un revers des mains de la fortune :
La chute, *comme à lui, te peut être commune;*
Nul ne tombe innocent d'où l'on te voit monté.

Cesse donc d'animer ton prince à son supplice,
Et, près d'avoir besoin de toute sa bonté,
Ne le fais pas user de toute sa justice.

La tournure des vers est un peu uniforme; mais elle est ferme, et la précision, l'élégance, la noblesse peuvent racheter quelques fautes. Voici le sonnet de Fontenelle.

Je suis (criait jadis Apollon à Daphné,
Lorsque tout hors d'haleine il courait après elle,
Et lui contait pourtant la longue kyrielle
Des rares qualités dont il était orné),

Je suis le dieu des vers, je suis bel-esprit né.
Mais les vers n'étaient point le charme de la belle.
Je sais jouer du luth. Arrêtez. — Bagatelle.
Le luth ne pouvait rien sur ce cœur obstiné.

Je connais la vertu de la moindre racine.
Je suis, par mon savoir, dieu de la médecine.
Daphné courait encor plus vite que jamais.

Mais s'il eût dit : Voyez quelle est votre conquête,
Je suis un jeune dieu toujours beau, toujours frais,
Daphné, sur ma parole, aurait tourné la tête.

Pour traiter de suite les genres de poésie qui

avaient du rapport entre eux, j'ai laissé en arrière la satire et le conte, qui, dès le temps de Malherbe, firent de grands progrès sous la plume de Regnier et de Passerat. Il suffit de dire, pour la gloire de celui-ci, que sa pièce intitulée *l'Homme métamorphosé en coucou* est digne de La Fontaine. Il a eu, dans cette seule pièce, à la vérité, le naturel charmant et les grâces de notre *fablier*. Le sujet, quoique sans aucune indécence, n'est pourtant pas de nature à pouvoir s'en permettre une lecture publique. Mais on le trouve dans tous les recueils, et la pièce est si bien faite d'un bout à l'autre que j'aurais du regret de la morceler. Ce petit chef-d'œuvre du XVIe. siècle prouve encore ce que j'ai dit ailleurs, que tout ce qui comporte le style familier a été porté à un certain degré de perfection long-temps avant tout le reste. A l'égard de Regnier, on sait ce qu'en a dit Boileau, après avoir parlé d'Horace et de Juvénal:

De ces maîtres savans disciple ingénieux,
Regnier, seul parmi nous, formé sur leurs modèles,
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles.

Et ce qui était vrai alors n'a pas cessé de l'être aujourd'hui. Despréaux l'a bien surpassé, mais il ne l'a pas fait oublier, et que peut-on dire de plus à la louange de Regnier? Voilà donc tous les genres de poésies qu'on peut appeler du second ordre, parce qu'ils n'exigent point d'invention,

déjà créées en France, où nous les verrons se perfectionner dans le siècle de Louis XIV et dans le nôtre. Il reste la poésie du premier ordre, l'épopée et le théâtre. Celui-ci va bientôt acquérir la plus haute splendeur, grâces au génie puissant de Corneille. La muse épique, moins heureuse, ne fit que bégayer, même dans un temps où toutes les autres parlèrent le langage qui devait leur appartenir.

C'est la seule couronne qui ait manqué à ce grand siècle, où d'ailleurs la France en a tant amassé qui ne se flétriront jamais. Il faut voir quels obstacles purent s'opposer dans ce seul genre au progrès qu'elle faisait dans tous les autres.

Si l'on en juge par le petit nombre d'hommes qui chez les anciens et chez les modernes ont eu le bonheur d'y réussir, ce doit être le plus difficile de tous. Il est soumis à moins d'entraves que la tragédie; il a bien plus d'espace, de moyens et de ressources : mais aussi sa carrière est immense, et il faut bien de l'haleine pour la parcourir d'un pas égal. Il n'est pas obligé de produire de si grands effets; mais ceux qu'il doit atteindre sont en plus grand nombre. Le poëte épique a presque toujours la liberté d'être poëte sans se cacher de l'être, avantage que n'a pas le poëte tragique, qui parle toujours sous d'autres noms; mais aussi on lui impose l'obligation d'être toujours poëte autant qu'il est possible, et de soutenir le ton d'un homme inspiré. Enfin l'intérêt d'une ou deux si-

tuations et l'illusion du théâtre peuvent faire vivre un drame médiocre, au moins sur la scène; mais le poëme épique, qui doit être lu, ne supporte pas la médiocrité, et la fable la mieux faite ne saurait y racheter le défaut de style. Malgré tant de difficultés, les poëtes épiques parurent en foule dans le dix-septième siècle : il est vrai que c'étaient pour la plupart des hommes sans talent. On ne connaît plus le titre de leurs poëmes que par les satires de Boileau. Le *Charlemagne*, le *Childebrand*, le *Jonas*, le *Moïse*, le *Clovis*, l'*Alaric*, furent appréciés à leur juste valeur, même par les contemporains. La patience la plus infatigable ne soutiendrait pas la lecture suivie de ces ennuyeuses productions, à peu près aussi mauvaises par le fond que par le style. Que dire, par exemple, d'un Scudéry qui s'avise de conduire le roi des Goths dans un désert, sur les côtes de la mer du Nord, où il trouve un Hibernois qui depuis trente ans s'est retiré solitaire dans une caverne pour lire et étudier à son aise? Ce studieux ermite lui prouve par un long discours qu'il n'y a rien de plus beau que la science, ce qui est fort utile et fort intéressant pour le roi goth qui va prendre Rome. Il lui montre sa bibliothéque et lui en fait le détail circonstancié comme un catalogue de librairie. Voici, dit-il, les philosophes.

Par eux nous apprenons l'admirable physique,
L'éthique, la morale avec l'économique,

La politique sage; et, d'un vol glorieux,
Par la métaphysique on va jusques aux cieux.

. . . .

De cet autre côté, voici, prince héroïque,
Ceux de qui l'art dépend de la mathématique,
Architectes, sculpteurs, peintres, musiciens,
Géomètres certains, arithméticiens,
Les maîtres de l'optique avec les cosmographes,
Ceux de la perspective avec les géographes, etc.

Cette belle nomenclature et cette conversation si bien placée remplissent tout un chant. C'est ainsi qu'écrivait ce Scudéry qui censurait en maître les vers de Corneille, lui citait sans cesse Aristote, et qui, malgré toute son érudition, ignore pourtant que l'éthique et la morale sont parfaitement la même chose, si ce n'est que l'un de ces deux mots est latin et l'autre grec. Il ne manque pas de dire dans sa préface qu'il faut de l'érudition dans un poëme épique : il s'autorise de l'exemple d'Homère, qui a fait voir dans ses ouvrages qu'il n'était rien moins qu'étranger aux diverses connaissances de son siècle; et il ne s'aperçoit pas que ce qu'il y a dans Homère de géographie, de physique, de médecine et d'arts mécaniques est rapidement fondu dans la poésie que lui fournissait son idiome pittoresque. C'est ainsi que des pédans se servaient mal à propos de l'exemple et de l'autorité des anciens pour les rendre complices de leurs sottises; et l'on voit clairement que, quand même l'auteur d'*Alaric* écrirait moins mal, son érudi-

9.

tion bibliographique serait encore dans son poëme un épisode ridicule.

Chapelain a plus de jugement que Scudéry : la marche de son poëme est plus raisonnable, et pouvait avoir quelque intérêt, s'il avait su écrire. Voltaire a blâmé le choix de son sujet, qu'il ne croyait pas susceptible d'être traité sérieusement. Un de mes confrères à l'Académie française a combattu cette opinion avec beaucoup d'esprit, et l'on peut croire en effet qu'avant l'existence d'un autre poëme, fort différent de celui de Chapelain, l'héroïne d'Orléans, appelée *la Pucelle*, pouvait avoir dans la poésie la dignité qu'elle a dans l'histoire. Mais je doute, même dans cette supposition, que cette époque de l'histoire de France pût fournir à l'épopée un ouvrage intéressant. Il est bon qu'un poëme trouve l'imagination déjà prévenue pour le héros; et ni Dunois, ni Charles VII, ni même Jeanne d'Arc, malgré son courage et ses exploits, n'ont joué, ce me semble, un assez grand rôle pour remplir la majesté de l'épopée : c'est là surtout que l'héroïsme doit être au plus haut point. Je ne parle pas des fictions que ne permettent guère une époque si récente et le lieu de la scène si voisin : les fictions aujourd'hui ne se présentent naturellement que dans l'éloignement des temps et des lieux. L'auteur de *la Henriade* s'en est passé; mais il est soutenu par l'intérêt attaché au nom de son héros, et par les

beautés d'une philosophie aimable qui remplace, du moins en partie, le charme des fictions poétiques ; et malgré ses ressources et son talent supérieur pour la versification, il est resté fort audessous d'Homère, de Virgile et du Tasse, pour l'imagination et l'intérêt; tant la machine de l'épopée a besoin des ressorts du merveilleux!

La dureté du style de Chapelain est célèbre, et il a été de son vivant assez tourmenté par Boileau pour obtenir aujourd'hui qu'on laisse en paix sa cendre. Mais si l'on veut voir encore un exemple des fausses idées que l'on prenait alors dans les anciens législateurs des beaux-arts, si mal interprétés par les modernes, il n'y a qu'à lire la préface où il rend compte du dessein de son poëme et de la manière dont il a voulu conformer son plan aux principes d'Aristote. Le philosophe grec a dit que l'épopée avait pour objet non pas le réel, mais le possible, l'universel; ce qui signifiait simplement que le poëte n'était point astreint à la vérité historique, et qu'il était le maître de présenter les faits, non pas tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils pouvaient être. Chapelain abuse de ce précepte si clair et si raisonnable, pour l'appliquer à un système d'allégorie, rêverie purement moderne, et qui n'a jamais existé dans la tête des anciens; et voici comme il nous explique *le mystère* de son poëme : c'est le terme dont il se sert avec beaucoup de raison comme on va voir.

« Je lèverai ici le voile dont ce mystère est
» couvert, et je dirai en peu de paroles qu'afin
» de réduire l'action à l'universel, suivant les pré-
» ceptes, et de ne la priver pas du sens allégorique
» par lequel la poésie est faite un des principaux
» instrumens de l'architectonique, je disposai la
» matière de telle sorte que la France devait re-
» présenter *l'âme de l'homme* en guerre avec elle-
» même, et travaillée par les plus violentes de
» toutes les émotions; le roi Charles, *la volonté*,
» maîtresse absolue, et portée au bien par sa na-
» ture, mais facile à porter au mal par l'apparence
» du bien; l'Anglais et le Bourguignon, sujets et
» ennemis de Charles, les divers transports de
» *l'appétit irascible* qui altèrent l'empire légitime
» de la volonté; Amaury et Agnès, l'un favori et
» l'autre amante du prince, les différens mouve-
» mens de *l'appétit concupiscible* qui corrompent
» l'innocence de *la volonté* par leurs inductions et
» par leurs charmes; le comte de Dunois, parent
» du roi, inséparable de ses intérêts et champion
» de sa querelle, *la vertu* qui a ses racines dans
» *la volonté*, qui maintient les semences de la
» justice qui sont en elle, et qui combat toujours
» pour l'affranchir de la tyrannie des passions;
» Tannegui, chef du conseil de Charles, *l'enten-
» dement* qui éclaire *la volonté* aveugle; la Pucelle
» qui vient assister le monarque contre le Bour-
» guignon et l'Anglais, et qui le délivre d'Agnès

» et d'Amaury, *la grâce divine*, qui, dans l'em-
» barras ou l'abattement de toutes les puissances
» de *l'âme*, vient raffermir *la volonté*, soutenir
» *l'entendement*, se joindre à *la vertu*, et, par
» un victorieux effort, assujettissant à *la volonté*
» *les appétits irascible* et *concupiscible* qui la
» troublent et l'amollissent, produire cette paix in-
» térieure et cette parfaite tranquillité, en quoi
» toutes les opinions conviennent que consiste *le*
» *souverain bien.* »

On connaissait déjà, grâces à Boileau, quelques traits de la muse de Chapelain; mais j'ai cru que peu de gens connaissaient sa prose, et que cet échantillon pouvait paraître curieux. On voit qu'il est bon quelquefois de tout lire, et de feuilleter jusqu'aux préfaces de ces poudreux auteurs, placés comme des épouvantails dans les bibliothèques, où ils semblent se défendre par leur masse *in-folio*, autant que par l'effroi que leur seul titre inspire. Il faut bien ne pas s'épouvanter, et se résoudre à acheter quelques découvertes par un peu d'ennui. On trouvera d'abord tout simple qu'il n'y ait pas beaucoup de poésie dans une tête remplie de ce galimatias métaphysique. Mais, dans le fait, ce n'était qu'un tribut payé à la mode généralement reçue d'affecter une érudition scolastique; et il est probable que Chapelain, dont l'ouvrage, ridicule par le style, n'est pas déraisonnable par le fond, avait arrangé toutes ses allégories sur son

plan déjà tout fait, et non pas son plan sur ses allégories. Ce qui rend cette opinion plausible, c'est que le Tasse lui-même donna une explication à peu près semblable de sa *Jérusalem délivrée*, qui n'en est pas moins un ouvrage admirable. On sait qu'il ne prit ce parti que pour répondre aux critiques qui avaient blâmé ses fictions, et pour les rendre respectables sous le voile de l'allégorie morale et religieuse, qui semblait alors devoir tout consacrer.

Parmi tous ces malheureux poëtes épiques ensevelis dans la poussière et dans l'oubli, celui qui eut le plus d'imagination est sans contredit le père Lemoine, auteur du *Saint-Louis*. Ce n'est pas que son ouvrage soit fait pour attacher par la construction générale ni par le choix des épisodes. Il invente beaucoup, mais le plus souvent mal; son merveilleux n'est le plus souvent que bizarre; sa fable n'est point liée, n'est point suivie; il ne sait ni fonder ni graduer l'intérêt des événemens et des situations: c'est un chaos d'où sortent quelques traits de lumière qui meurent dans la nuit. Mais dans ses vers il a de la verve, et l'on trouve des morceaux dont l'invention est forte, quoique l'exécution soit très-imparfaite. Voilà ce qu'on aperçoit, quand on a le courage, à la vérité difficile, de lire dix-huit chants remplis de fatras, d'enflure et d'extravagance. Mais pourquoi cet auteur, né avec du talent; pourquoi l'auteur du

Moïse, Saint-Amand, qui n'en était pas dépourvu; pourquoi Brébeuf, qui en avait encore davantage; pourquoi ces trois hommes n'ont-ils écrit que d'illisibles ouvrages, précisément à la même époque où Corneille donnait tous ses chefs-d'œuvre? Ce n'est pas seulement à cause de la disproportion du génie : sans égaler les sublimes conceptions de Corneille, on pouvait du moins mériter d'être lu. Qui donc les a détournés si loin du but, quand lui seul savait y atteindre? qui leur a fait parler un langage si étrange, quand le sien était souvent si beau dans *Cinna* et dans les *Horace*? Il faut chercher dans le ton général de leurs écrits le principe de leur égarement : il est d'autant plus digne d'attention que c'est absolument le même qu'on a voulu et qu'on voudrait encore faire revivre au milieu de tant de grands modèles, et qui contribue le plus à corrompre le goût et à ramener la barbarie après un siècle de lumières. C'est le facile et malheureux abus du style figuré; c'est la folle persuasion que la poésie consiste, non pas dans le choix des figures, mais dans leur accumulation; non pas dans la justesse et la vérité des métaphores, mais dans leur hardiesse bizarre; c'est l'habitude de croire qu'il faut être toujours outré pour être fort, exagéré pour être grand, recherché pour être neuf. Ouvrez le *Saint-Louis*, et vous ne lirez jamais vingt vers sans y trouver ce caractère constamment soutenu, c'est-à-dire

l'enflure de la diction dès que l'auteur veut s'élever. Veut-il peindre une flotte nombreuse :

> Jamais un camp plus beau ne roula sur la mer,
> Ni plus belles forêts ne volèrent en l'air.
> Le soleil, pour les voir, avança la journée.
> . . . .
> Les ailes de leurs mâts à l'air ôtent le jour.

Concevez, s'il est possible, comment on ôte *le jour à l'air.* Il appelle une lance un *long frêne ferré*, les étoiles un *roulant émail.* Veut-il peindre des pavillons flottant dans les airs :

> L'or de son pavillon jouait avec le vent.

Un guerrier reçoit-il un coup dans les yeux :

> Et la nuit lui survint par les portes du jour.

Un enfant est-il venu au monde en donnant la mort à sa mère :

> Je sortis d'une morte, et je naquis sans mère.

Parle-t-il de guerriers dont la fureur étincelle dans leurs regards :

> Leur cœur monte à leurs yeux, et par leurs yeux menace.

Un autre tombe-t-il en défaillance :

> Il a la nuit aux yeux et la mort au visage.

Un auteur de nos jours a imité heureusement cette heureuse tournure, en disant d'une femme :

> La perle aux dents, la neige au sein.

Voilà comme le bon goût se perpétue.

Ce sont ces erreurs et ces travers que Boileau combattait, lorsqu'il disait, dans son Art poétique :

La plupart, emportés d'une fougue insensée,
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée;
Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Ce sont ces ridicules, si long-temps en crédit, dont Molière se moquait dans son *Misanthrope*.

Ce style figuré dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité.
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

Racine et Despréaux avaient ramené la poésie à son véritable esprit : ils avaient écrit parmi nous comme Horace et Virgile chez les Latins. Rousseau dans ses belles odes, Voltaire dans ses belles tragédies et dans *la Henriade*, avaient suivi la même route. Les vrais principes du style, fondés sur la nature et le bon sens, sur des modèles avoués dans tous les siècles, semblaient irrévocablement fixés. Il était reconnu que plus on s'en approchait, plus on avait de talent; que plus on s'en éloignait, moins on savait écrire. Mais qu'est-il arrivé? C'est ici le lieu de développer ce que j'ai indiqué plusieurs fois, de démontrer un fait qui doit avoir sa place dans l'histoire litté-

raire, et qui, moins sensible peut-être aux yeux des gens du monde, occupés d'autres choses, a dû frapper davantage les gens de l'art, intéressés, comme de raison, à l'objet de leurs études. La littérature a ses temps de schisme et d'hérésie; différentes erreurs ont régné à différentes époques: j'aurai l'occasion de les rappeler successivement. Celle dont je veux parler ici s'est accréditée depuis environ dix ans, on la retrouve érigée en système dans une foule d'écrits de toute espèce, mais surtout dans des compilations périodiques qui sont malheureusement ce qu'on lit le plus. Cette théorie, que je vais combattre, est née de l'impuissance. On a senti la prodigieuse difficulté de produire des beautés nouvelles sans s'écarter du bon sens: les mauvais auteurs, devenus plus forts par leur nombre, par leur réunion, par tous les moyens dont ils disposent, se sont lassés d'avoir toujours devant les yeux cette comparaison des écrivains classiques qui les mettait à leur place, et cette rigueur des principes reçus qui servait à les juger. Ils se sont crus en état de secouer le joug, et au moment de pouvoir risquer une révolte ouverte. Ainsi, d'un côté, en renversant tout l'édifice de notre système théâtral, élevé par les Corneille, les Molière, les Racine, les Voltaire; en foulant aux pieds avec mépris toutes les règles qu'ils ont suivies, on a imprimé ces propres mots: *Il flotte enfin dans les airs, le drapeau de la guerre lit-*

téraire, etc.; et l'on a prédit que cette guerre finirait par l'entière destruction de notre scène, qui doit tomber pour faire place à un nouveau système dramatique. D'un autre côté (et cette autre révolte moins maladroitement concertée a été beaucoup plus contagieuse), on a dit hautement qu'il fallait substituer une nouvelle poésie à la nôtre, qui était trop timide; et, sans examiner si notre langue en comportait une autre, et si nos grands écrivains l'avaient bien ou mal connue, on a affecté de répéter sans cesse que le vrai génie poétique consistait dans ce que Racine le fils appelle fort bien *des alliances de mots*; on a dit que Voltaire en avait peu et qu'il était peu poëte; que Racine et Boileau n'en avaient pas assez. En conséquence on a cent fois loué avec profusion, dans de très-mauvais ouvrages, quelques beaux vers qui pourtant n'étaient beaux que parce qu'ils étaient faits suivant les bons principes. Et quant à la foule des mauvais, on n'a guère essayé de les défendre en détail, parce qu'on aurait trop choqué l'évidence; mais on a toujours répété que c'était là du *génie poétique*, et qu'il n'y manquait qu'un peu plus de goût. On n'a pas osé non plus soutenir formellement que des ouvrages tombés du poids de l'ennui, après avoir été exaltés, étaient de bons ouvrages; mais on ne parlait de leurs fautes mêmes qu'avec le ton d'admiration qui invite à en commettre de semblables. Il y a des

gens qui prétendent que tout cela est indifférent; ils se trompent : c'est là ce qui égare presque tous les jeunes écrivains. Nous en voyons la preuve dans les concours académiques : dans la multitude des pièces dont on ne peut pas lire vingt vers de suite, il y en a quelques-unes dont les auteurs annoncent du talent; mais on voit clairement qu'ils font tous les efforts imaginables pour écrire mal : on y reconnaît une prétention, une recherche continuelle, l'ambition des figures, la manie des métaphores, l'envie d'imiter de mauvais modèles. Il peut donc être utile de détruire leurs erreurs, de les ramener à des notions plus justes. Il faut bien revenir alors sur des vérités familières aux bons esprits; mais on ne peut pas réfuter autrement ceux qui les combattent, ni éclairer ceux qui les oublient; et quand on répond à ce qui est déraisonnable, on est forcé de redire ce qui est connu.

Les figures par elles-mêmes ne sont point une beauté : c'est tout ce qu'il y a de plus facile et de plus commun. Le langage du bas peuple en est rempli; et Boileau disait qu'on entendait aux halles plus de métaphores en un jour qu'il n'y en a dans toute l'*Énéide*. La beauté consiste donc dans l'usage et le choix des figures. En effet, quel en est l'objet? que veut-on faire quand on passe du propre au figuré? rendre son idée plus sensible et plus frappante. Eh bien! si l'image est fausse,

si la métaphore est forcée, si elle est outrée, l'idée, le sentiment que vous vouliez exprimer, n'y perdent-ils pas au lieu d'y gagner? Vous faites donc tout le contraire de ce que vous vouliez faire. Est-ce là de la force ou de la faiblesse? Vous voulez me peindre une flotte nombreuse qui vogue à pleines voiles. Vous cherchez une image; fort bien. Vous me dites que *jamais plus belles forêts n'ont volé dans l'air*. Croyez-vous avoir présenté à mon imagination un tableau fidèle? Vous ne m'avez offert qu'une chimère et une image fausse. Ne dirait-on pas d'abord que les forêts ont coutume de *voler dans l'air*? Quand même les *forêts voleraient dans l'air*, elles ne ressembleraient point à une grande flotte. On a dit, même en prose, *une forêt de mâts*, et la métaphore est juste: elle ne montre que les arbres des forêts taillés en mâts, et j'en saisis sur-le-champ le rapport. On dirait de même, d'une flotte en mer, qu'on croit voir une *forêt mouvante*, parce que le mouvement d'une multitude de mâts peut ressembler en quelque sorte à celui des arbres agités par le vent. Ainsi Rousseau a dit dans une de ses odes:

A l'aspect des vaisseaux que vomit le Bosphore,
Sous un nouveau Xerxès, Téthys croit voir encore
Au travers de ses flots promener les forêts.

Observons ici l'art de rendre vraisemblables et naturelles les figures les plus hardies. Certainement

les forêts ne se *promènent* pas plus qu'elles ne *volent*; mais voyez comme le poëte nous conduit par degrés jusqu'à l'idée qu'il veut offrir. C'est d'abord *Téthys* qui *croit voir*; ce n'est pas une réalité; c'est *au travers de ses flots*: voilà l'imagination fixée; il ne reste plus qu'à pouvoir prendre les mâts pour des *forêts mouvantes*, et nous avons vu que cette figure ne répugnait pas. Mais quand vous dites *jamais plus belles forêts ne volèrent par les airs*, vous entassez trois ou quatre figures les unes sur les autres, dont pas une ne me rappelle des vaisseaux; et ce n'est plus une image, mais une énigme. Voltaire, dans sa tragédie d'*Alzire*, a dit en très-beaux vers :

> Je montrai le premier aux peuples du Mexique
> L'appareil, inouï pour ces mortels nouveaux,
> De nos châteaux ailés qui volaient sur les eaux.

Rien n'est plus brillant que cette métaphore, ni en même temps plus naturel, par la manière dont elle est placée. Car supposons qu'Alvarès, n'ayant point à parler des Mexicains ni de l'effet que produisit sur eux la première vue des vaisseaux européens, eût dit, en parlant du départ de la flotte espagnole pour toute autre expédition,

> Et nos châteaux ailés volèrent sur les eaux,

il eût fait de la poésie très-mal à propos, il eût abusé des figures; car ce n'est pas à lui à voir dans

des vaisseaux *des châteaux ailés*. Mais le cas est bien différent. *Il a montré le premier à des peuples nouveaux un appareil inouï pour eux*..... Voilà l'imagination préparée. En prose, il aurait achevé ainsi, *de nos vaisseaux qui leur semblaient des châteaux ailés*; mais c'eût été trop languissant en vers. Tout ce qui précède rend le sens suffisamment clair. Il a recours à la figure rapide de l'ellipse : il s'exprime comme si c'était pour lui-même que ces navires fussent des *châteaux ailés*, parce qu'on ne peut pas s'y méprendre; et, conservant la marche poétique sans blesser la vraisemblance, il peut dire,

L'appareil, inouï pour ces mortels nouveaux,
De nos châteaux ailés qui volaient sur les eaux.

Et cette ellipse, qu'on entend très-bien, est une nouvelle beauté et une finesse de l'art. Remarquons encore la filiation des idées, si essentielle au style. S'il eût donné au mot de *châteaux* toute autre épithète que celle d'*ailés*, le vers perdrait beaucoup. Mais *ailés* amène naturellement *qui volaient sur les eaux*, et c'est ainsi qu'on est tout à la fois naturel pour contenter la raison, et hardi pour satisfaire la poésie.

Je me suis un peu étendu sur cet article pour faire bien sentir que l'effet des figures dépend toujours de la vérité des rapports physiques ou moraux et de la liaison des idées. On peut juger

combien il faut de talent pour y réussir. Aussi les figures, bien employées, sont une des parties principales du grand écrivain; mais les employer mal est à la portée de tout le monde. En voilà beaucoup à propos d'une métaphore; mais on connaît le mot de Marcel : *que de choses dans un menuet!* Et en passant du petit au grand (car il faut bien soutenir notre dignité), on nous permettra de dire : que de choses dans un beau vers!

Mais ce n'est pas assez que les figures soient parfaitement justes, il faut encore qu'elles soient adaptées à la nature du sujet. Ce vers du *Saint-Louis* que j'ai cité tout à l'heure,

> L'or de son pavillon jouait avec le vent,

indépendamment de ses autres défauts, a celui de pécher contre la convenance de ton; car, en supposant même que *l'or* pût *jouer avec le vent*, et que *l'or*, qui n'est ici que figuré, pût, par une autre figure, être personnifié (ce qui est ridicule), *jouer avec le vent* serait encore une expression au-dessous du style noble, et indigne de l'épopée. Ceci tient aux nuances du langage. *Se jouer* peut entrer dans le style le plus oratoire et le plus poétique : *la fortune se joue des grandeurs, le zéphyr se joue dans le feuillage*, etc. Tout cela est fort bon. Mais *jouer* peut être difficilement au-dessus du familier, parce qu'il rappelle trop l'idée des amusemens puérils.

Ce n'est pas tout encore : quand même les figures seraient toutes excellentes en elles-mêmes, il faut en user avec sobriété ; car c'est un ornement, et il faut le ménager ; c'est un art, et il ne faut pas trop montrer l'art ; c'est une partie de l'art, et ce n'est pas à beaucoup près l'art tout entier. Ils se trompent donc étrangement ceux qui affectent de vouer à cette espèce de beauté une admiration si exclusive, qu'ils semblent ne reconnaître, ne sentir en poésie aucune autre sorte de mérite. Il n'est que trop commun de voir de prétendus juges refuser leur estime à des ouvrages écrits avec la plus heureuse élégance, et qui réunissent l'intérêt du style, la noblesse, l'harmonie et le sage emploi des figures. Tout cela n'est pas assez pour eux : il n'y a, disent-ils, *rien qui étonne, rien d'extraordinaire* ; enfin point d'*alliance de mots*. C'est ce que j'ai entendu dire de *la Henriade*, même à des gens d'esprit ; car la mode se mêle de tout, et l'on parle aujourd'hui des *alliances de mots*, comme si elles n'étaient découvertes que d'hier : il faut donc en parler ici. Ce qu'on appelle *alliance de mots* est une espèce de métaphore plus hardie que les autres : elle consiste dans le rapprochement de deux idées, de deux mots, qui semblent s'exclure, comme dans ce vers de Corneille :

Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

Il désire descendre serait très-simple. Mais le mot

aspire suppose un objet élevé, et pourtant s'applique ici à *descendre*. De là, l'énergie de la pensée et de l'expression. Le vœu de l'ambition qui est ordinairement celui de *monter*, est ici de *descendre*. Racine trouvait ce vers sublime, et il s'y connaissait. Lui-même a su employer cette figure, et plus souvent que Corneille. Il dit dans *Britannicus* :

> Dans une longue *enfance* ils l'auraient fait *vieillir*.

L'enfance et *la vieillesse* semblent s'exclure. Elles sont ici réunies, et le sens est trop clair pour être expliqué. L'idée est moins forte, moins profonde que celle du vers de Corneille; mais *vieillir dans une longue enfance* est une métaphore bien singulièrement heureuse, et une de ces expressions que Boileau appelait *trouvées*.

Le père du *Glorieux* dit à son fils qui se jette à ses pieds, en le priant de ne pas se découvrir :

> J'entends : *la vanité* me déclare *à genoux*
> Qu'un père malheureux n'est pas digne de vous.

La vanité à genoux semble offrir deux choses contradictoires. Ce vers est admirable et du très-petit nombre de ceux qui prouvent que la comédie peut quelquefois s'élever au sublime.

Voilà de beaux exemples *d'alliances de mots*. Il y en a une peut-être au-dessus de toutes les

autres : elle est de Voltaire à qui l'on reproche de n'en pas avoir. Gengiskan, dans la tragédie de *l'Orphelin de la Chine*, veut exprimer le vide que la grande fortune avait laissé dans son âme avant qu'il aimât Idamé :

> Tant d'états subjugués ont-ils rempli mon cœur?
> Ce cœur, lassé de tout, demandait une erreur
> Qui pût de mes ennuis chasser la nuit profonde,
> Et qui me consolât sur le trône du monde.

Consoler sur le trône du monde! quel sentiment à la fois touchant et profond! et comme ces deux idées, qui paraissent si loin l'une de l'autre, sont ici naturellement réunies! Joignez-y l'harmonie du vers, et vous trouvez tous les mérites ensemble.

Il est pourtant vrai qu'en général il est moins riche en figures que Racine; mais aussi Racine est supérieur dans cette partie, comme dans toutes les autres qui regardent le style, à tous les poëtes français. Et ce qu'il importe d'observer, et ce qui achèvera de développer ce que j'avais à dire sur les figures, c'est la manière dont il s'en sert. Il ne les emploie qu'à propos, et sait les cacher quand il les emploie. Adresse et réserve, voilà les deux grands préceptes. Il faut de la réserve, parce que la diction trop souvent figurée cesserait d'être naturelle. Rien n'est plus déraisonnable que de vouloir que tous les sentimens, toutes les idées aient une expression également marquée. Le plus grand

nombre ne demande que de la pureté et de l'élégance. Pourquoi une figure brillante, énergique, hardie, produit-elle de l'effet ? c'est qu'elle tranche pour ainsi dire avec le reste. Mais si vous voulez être trop souvent hardi, vous ne paraîtrez plus qu'étrange et recherché ; si vous voulez être trop souvent fort, vous serez tendu et pénible ; si vous voulez être trop souvent élevé, vous serez exagéré et emphatique. Il faut en tout des nuances et des ombres. Une femme qui des pieds à la tête serait couverte de diamans aurait-elle bien bonne grâce? Je dis de diamans : que sera-ce si sa parure est composée de pierres fausses et mal assorties, d'oripeau terne et de clinquant déjà passé? c'est précisément ce que sont les ouvrages chargés de mauvaises figures, tels que ceux du père Lemoine et tant d'autres, qu'on veut nous donner, comme vous le verrez tout à l'heure, pour des trésors de poésie. Racine a quelquefois cinquante vers de suite sans qu'il y ait une seule figure remarquable ; et ils n'en sont pas moins beaux, parce qu'ils sont ce qu'ils doivent être, et qu'ils ont tous les autres mérites qu'ils doivent avoir. Il y a plus (et c'est là cette adresse merveilleuse, cette autre condition qu'exigent les meilleurs critiques, tels que Longin et Quintilien, dans l'emploi des figures) : celles de Racine sont toujours si bien placées, si naturellement amenées, qu'on ne les aperçoit que par réflexion. Il est hardi sans qu'on s'en doute,

et c'est ainsi qu'il faut l'être. L'habileté consiste à produire l'effet sans montrer le ressort : il n'y a que des gens de l'art qui soient dans le secr Quand il dit dans *Athalie* :

> Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
> Des prodiges fameux accomplis en nos jours,
> Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
> Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces?

on sent bien que ce dernier vers est beau; mais il faut y penser pour voir que c'est ordinairement dans ses *promesses* qu'on est trouvé fidèle, et que *fidèle dans ses menaces* est d'un poëte. Cependant personne n'est étonné de cette *alliance de mots* (car c'en est encore une), parce que tout le monde supplée aisément l'ellipse, *fidèle à accomplir ses menaces*. On pourrait citer mille autres exemples; la lecture de Racine les amènera.

Mais parce que Voltaire a moins de beautés de ce caractère, est-il juste de le rabaisser ? N'a-t-il pas d'autres qualités ? Faut-il ne mettre dans la balance qu'un seul genre de mérite ? N'y en a-t-il qu'un seul en poésie ? Cette exclusion marque, ou la petitesse des vues, ou la partialité du jugement. Quand un auteur a rempli les conditions essentielles qui font d'abord le grand écrivain, il se distingue ensuite par un caractère qui lui est propre, et heureusement pour nous chacun a le sien. Voltaire ne ressemble pas à Racine : eh! tant mieux. Nous avons deux hommes au lieu d'un.

L'un a plus de sagesse et d'art dans ses figures; l'autre a plus d'éclat : l'un a souvent plus de correction; l'autre a quelquefois plus de charme : l'un met plus de logique dans son dialogue; l'autre plus de vivacité. Apprécions tous ces différens mérites, comparons, préférons selon notre manière de sentir; mais jouissons de tout et ne rabaissons rien.

Il me reste à faire voir jusqu'où cet amour aveugle pour les figures bien ou mal conçues, et l'absurde affectation d'y voir la véritable poésie, même quand elles y sont le plus opposées, égarent nos jugemens. J'ai rendu justice aux rédacteurs des *Annales poétiques*, à leurs recherches, à leur travail, aux notices en général judicieuses, où ils ont suivi les progrès de notre poésie dans ses premiers âges. Mais à mesure qu'ils approchent du nôtre, la contagion du mauvais goût dominant paraît trop les gagner; ils prodiguent au père Lemoine les louanges les plus exagérées, et ce qu'ils citent à l'appui de leurs louanges ne devrait le plus souvent être cité que pour faire voir combien, même dans ses meilleurs morceaux, il se trompe dans ce qu'il prend pour de la poésie. « *Le sultan*, disent-ils, prononce un discours où » il y a *de la chaleur et des expressions hardies*, » comme celle qui se trouve dans le second de » ces vers : »

Déjà dans leur esprit l'Égypte est renversée;
Déjà dans notre sang *ils trempent leur pensée.*

Eh bien! vous ai-je trompés? Ne voilà-t-il pas que l'on qualifie expressément de *chaleur* et de *hardiesse* ce dernier excès de ridicule et d'extravagance? Par quel moyen, sous quel rapport peut-on se représenter *la pensée trempée dans le sang*? et ce vers, qu'on ne peut entendre sans pouffer de rire, est cité avec éloge! « L'expression » du père Lemoine est *toujours hardie et poéti-* » *que*. S'il veut peindre de grands arbres, voici » comment il s'exprime : »

Et les pins sourcilleux dont les têtes altières,
Au lever du soleil, se trouvaient les premières.

Comment ne s'est-on pas aperçu que des pins qui se *trouvent les premiers au lever du soleil* sont absolument du style burlesque? Une pareille idée serait digne de Scarron; mais ce qui serait fort bien dans *le Virgile travesti* peut-il se trouver dans un poëme épique? Poursuivons le panégyrique et les citations. « Les vers du père Lemoine » ne sont jamais composés d'hémistiches ressassés » d'après autrui. Ses défauts et ses beautés lui ap- » partiennent. »

Cependant le soleil *à son gîte* se rend;
Le jour meurt, et le bruit avec le jour mourant :
Pour en porter le deuil les ténèbres descendent,
Et d'une armée à l'autre en silence s'étendent.

Le second et le quatrième vers sont beaux; mais y a-t-il une idée plus fausse, plus insensée que

les ténèbres qui *portent le deuil du jour ?* Il est difficile en effet de *prendre à personne* de pareilles choses : elles sont trop originales. Ce qui m'étonne, c'est qu'on ne cite pas aussi comme bien *hardi* et bien *poétique le soleil qui se rend à son gîte.* Cette énorme platitude donne lieu à une dernière observation, c'est qu'à entendre les panégyristes de l'auteur du *Saint-Louis*, il n'a d'autres défauts que *d'abuser de son esprit et de son imagination*, une expression *quelquefois outrée et de mauvais goût, des idées souvent défigurées par trop de recherche*, toutes choses qu'on pourrait dire d'auteurs estimables d'ailleurs, et dont les beautés rachèteraient suffisamment les défauts. La vérité est que, dans ce long fatras dont la lecture est insoutenable, il y a autant de trivialité que d'enflure, autant de prosaïsme bas et dégoûtant que d'extravagante emphase. On en peut juger par ces vers pris au hasard :

Ils suivaient Gargadan le célèbre joûteur,
Dont le harnais, charmé par Émir l'enchanteur,
Sous le fer émoulu plus ferme qu'une enclume,
S'étonnait aussi peu d'un dard que d'une plume.

Et ailleurs :

Un garde cependant au prince donne avis
Que deux grands étrangers, d'un riche train suivis,
Sont venus députés pour une grande affaire,
De la part du sultan qui règne sur le Caire.

Ne reconnaît-on pas là un écrivain qui, gâtant les grands objets par l'exagération, ne sait pas ennoblir les petits par un peu d'élégance ?

Le résultat des éditeurs répond à ce qui a précédé. « Tel est le poëme de *Saint-Louis*, l'ouvrage » *peut-être le plus poétique que nous ayons dans* » *notre langue*. » (Ceux qui l'entendent bien savent que cette formule de doute équivaut à peu près à l'affirmation...) « Malgré ses défauts » (remarquez cette expression si réservée, quand il s'agit de l'assemblage de tous les vices les plus monstrueux qui puissent déshonorer le goût, l'esprit et le langage), « malgré ses défauts, nous croyons que » les ouvrages du père Lemoine sont *une vérita-* » *ble école de poésie*, et qu'une pareille lecture, » faite néanmoins avec précaution » (c'est quelque chose : on ne parlerait pas autrement de Corneille), « peut être utile aux jeunes poëtes, dans » un temps surtout où notre poésie, *à force de* » *raison, est devenue peut-être trop timide*, et » où notre langue a perdu de sa richesse en s'é- » purant. »

Voilà donc ce qu'on imprime à la fin du dix-huitième siècle ! voilà les belles leçons qu'on nous donne ! Ainsi donc les ouvrages *les plus poétiques* de notre langue ne sont pas, sans contredit, ceux des Boileau et des Rousseau, ceux des Racine et des Voltaire, qu'on lit sans cesse et qu'on sait par cœur ; c'est *peut-être* le poëme de *Saint-Louis*

que personne ne lit ni ne pourrait lire, et dont personne ici *peut-être* ne savait un seul vers. Il y en a quelques-uns d'heureux parmi ceux qui sont rapportés dans les *Annales poétiques* : il y en a même qu'on n'a point cités, et qui m'ont paru plus beaux et moins défectueux, quoiqu'on y aperçoive encore quelque rouille. Tel est cet endroit où le sultan d'Égypte descend dans les souterrains destinés à conserver les corps embaumés de ses ancêtres.

Sous *les pieds* de ces monts taillés et suspendus
Il s'étend des pays ténébreux et perdus,
Des déserts spacieux, des solitudes sombres
Faites pour le séjour des morts et de leurs ombres.
Là sont les corps des rois et les corps des sultans,
Diversement rangés selon l'ordre des temps.
Les uns sont *enchâssés* dans de *creuses images*,
A qui l'art a donné leur taille et leurs visages;
Et dans ces vains portraits qui sont leurs monumens,
Leur orgueil se conserve avec leurs ossemens.
Les autres, embaumés, sont posés en des *niches*
Où leurs ombres encore éclatantes et riches
Semblent perpétuer, malgré les lois du sort,
La pompe de leur vie en celle de leur mort.
De ce muet sénat, de cette cour terrible,
Le silence épouvante et *la face* est horrible.
Là sont les devanciers avec leurs descendans;
Tous les règnes y sont; on y voit tous les temps;
Et cette antiquité, ces siècles dont l'histoire
N'a pu sauver qu'à peine une obscure mémoire,
Réunis par la mort en cette sombre nuit,
Y sont sans mouvement, sans lumière et sans bruit.

Si le père Lemoine avait un certain nombre

de pareils morceaux, il y aurait de quoi excuser toutes ses fautes : il mériterait d'être lu, et il le serait. Mais j'ose assurer qu'on n'en trouverait pas un second écrit et conçu de cette manière. Ce qu'il peut avoir de bon d'ailleurs consiste en quelques traits, quelques expressions, quelques vers épars çà et là, le tout noyé dans le galimatias. Et n'est-ce pas tendre un piége aux jeunes gens que de leur dire : Voilà l'école de la poésie ? Quand on n'a parlé de ses fautes innombrables et impardonnables que pour les excuser, ou même les exalter, n'est-ce pas dire en quelque sorte : Faites de même, et vous passerez pour avoir *du génie*; soyez enflé, et vous paraîtrez *hardi*; soyez insensé, et vous serez *poétique*? Encore, si l'on disait que des écrivains d'un goût formé peuvent trouver dans ces vieux poëtes quelques beautés informes, quelques idées ébauchées dont il est possible de tirer parti, cela ne serait pas dépourvu de vérité : mais de semblables modèles ne sont-ils pas pour les élèves infiniment plus dangereux qu'utiles ? Il n'y a que ceux qui par état sont à portée de voir et d'entendre tous les jours les jeunes littérateurs, qui sachent combien ils sont infectés de mauvais goût et de faux principes. Convient-il de les y affermir au lieu de les en détourner? Faut-il les rappeler de l'école de Despréaux pour les envoyer à celle du père Lemoine?

Je n'insisterai pas sur l'injure que l'on fait à

nos poëtes classiques, en trouvant l'auteur du *Saint-Louis* plus poëte qu'eux. C'est un outrage sans conséquence, auquel ils répondent assez par un siècle de gloire et le suffrage de toutes les nations. Je me contenterai d'affirmer avec tous les connaisseurs, que, si l'on donne aux mots leur acception légitime, si la vraie poésie n'est en effet que l'expression de la belle nature, le langage de l'imagination conduite par la raison et le goût, l'accord heureux et soutenu de la force et de la justesse, du sentiment et de l'harmonie, il y a plus de poésie cent fois dans *Athalie*, dans *la Henriade* et même dans *le Lutrin*, que dans les dix-huit mortels chants du *Saint-Louis*. Qu'il me soit permis, pour sortir de toute cette barbarie, de finir par un morceau de cette *Henriade* qu'il est de mode aujourd'hui de dénigrer. Il suffit pour faire voir si nous sommes en effet si *timides*, et si notre poésie, sous la plume d'un grand maître, ne sait pas exprimer même les objets qui semblent lui être le plus étrangers.

Dans le centre éclatant de ces orbes immenses
Qui n'ont pu nous cacher leur marche et leurs distances,
Luit cet astre du jour, par Dieu même allumé,
Qui tourne autour de soi sur son axe enflammé :
De lui partent sans fin des torrens de lumière ;
Il donne, en se montrant, la vie à la matière,
Et dispense les jours, les saisons et les ans
A des mondes divers, autour de lui flottans.
Ces astres, asservis à la loi qui les presse,
S'attirent dans leur course et s'évitent sans cesse,

Et servant l'un à l'autre et de règle et d'appui,
Se prêtent les clartés qu'ils reçoivent de lui.
Au delà de leurs cours, et loin dans cet espace
Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,
Sont des soleils sans nombre et des mondes sans fin.
Dans cet abîme immense il leur ouvre un chemin.
Par-delà tous ces cieux le dieu des cieux réside.

Entendez-vous le chant du poëte? n'est-il pas dans les cieux? n'y êtes-vous pas avec lui? sont-ce là des beautés assez originales? où en était le modèle? qui lui a servi de guide quand il prenait ce sublime essor? son génie, le génie de la poésie, dont l'œil sait tout voir, dont le pinceau peut tout rendre, dont la voix peut tout chanter. Et des barbares oseront comparer, préférer même... Je m'arrête. Ne passons pas de l'admiration à la colère : il y aurait trop à perdre. J'en dirai davantage lorsque, dans le dix-huitième siècle, nous retrouverons, marchant d'un pas plus ferme sur les traces de Voltaire, la muse de l'épopée, qui n'a fait que s'égarer dans le précédent. Il est temps de suivre, au point où nous en sommes, une muse plus heureuse, celle de la tragédie, qu'alors le grand Corneille plaçait avec lui sur le même trône.



CHAPITRE II.

DU THÉATRE FRANÇAIS, ET DE PIERRE CORNEILLE.

SECTION PREMIÈRE.

Poëtes tragiques avant Corneille.

Mon dessein n'est pas de faire l'histoire de ce qu'on appelle les premiers âges du théâtre français; on ne doit pas même donner ce nom aux tréteaux des *Confrères de la Passion, des Enfans sans souci* et des *Clercs de la Basoche.* Une partie de ces farces intitulées *Mystères*, publiée dans les premiers temps où l'imprimerie fut connue, se conserve encore dans les bibliothéques des curieux, qui mettent un grand prix aux livres qu'on ne lit point. On en trouve des extraits multipliés dans cette foule de compilateurs qui se copient les uns les autres, et dont les recherches historiques sur notre théâtre se reproduisent tous les jours dans ces recueils où l'on a tout mis, excepté de l'esprit et du goût. La seule nomenclature des auteurs de *Mystères* et de *Moralités* (ce sont les titres de nos anciennes pièces) est

presque aussi nombreuse que celle de nos poëtes dramatiques depuis Corneille. Je remarquerai seulement qu'il n'est pas étonnant que nos livres saints aient fourni la matière de toutes ces productions informes : c'étaient les objets les plus familiers au peuple, qui ne lisait point ; et, dans un temps où les connaissances étaient aussi rares que les livres, la multitude aimait à retrouver au spectacle les mêmes sujets qui l'édifiaient à l'église. Les croisades, qui avaient transporté l'Europe en Asie, ajoutaient encore à cet esprit religieux, échauffé par la vue des lieux saints qui avaient été le théâtre des souffrances d'un Dieu sauveur, ou par les récits qu'en faisaient ceux que le zèle y avait conduits ; et cette espèce de ferveur subsistait encore long-temps après ces expéditions lointaines, dans des siècles où la religion, bien ou mal appliquée, était le ressort le plus universel qui pût mouvoir les peuples.

Le diable jouait ordinairement un grand rôle dans ces représentations grotesquement mystiques, tel qu'il le joue encore dans les *autos sacramentales* ou *actes sacramentaux* du théâtre espagnol. Il n'est que trop facile de s'égayer sur ces productions des temps d'ignorance et de grossièreté ; mais il ne faut en ce genre employer le ridicule qu'au profit de l'instruction, et nous n'avons rien à gagner ici à nous moquer de nos pères. Les auteurs pouvaient-ils en savoir davan-

tage, quand les spectateurs ne savaient pas lire?

Si nous leur reprochons de n'avoir pas deviné ce qu'ils ne pouvaient pas savoir, ne seraient-ils pas plus fondés à nous reprocher de corrompre tous les jours ce qu'on nous a si bien appris?

Je ne vous arrêterai pas plus long-temps sur cette première enfance de l'art, bien différente de celle de l'homme : autant celle-ci est aimable et intéressante dans sa faiblesse, autant l'autre est insipide et dégoûtante. C'est vers le commencement du seizième siècle que nous avons essayé de marcher avec des lisières. Les premiers pas ont été bien faibles : ils se sont un peu affermis depuis Jodelle. Je ne les suivrai qu'un moment, et autant qu'il le faudra pour faire mieux sentir la force de celui qui le premier alla si loin dans une carrière que ses devanciers n'avaient guère fait qu'entrevoir, à peu près comme ces deux conducteurs d'Israël qui découvrirent de loin la Terre promise, sans qu'il leur fût permis d'y entrer.

Avant Jodelle, on avait imprimé des traductions en vers de quelques tragédies grecques, et ces essais montraient du moins que les modèles commençaient à être connus. Lazare Baïf avait traduit l'*Électre* de Sophocle et l'*Hécube* d'Euripide. Un auteur qui n'est connu que des bibliographes, Sybilet, avait traduit l'*Iphigénie en Aulide*. Aucune de ces pièces ne fut représentée. Jodelle, sans prendre ses sujets chez les Grecs,

voulut du moins traiter à leur manière ceux de *Cléopâtre* et de *Didon*: il imita leurs prologues et leurs chœurs; mais il n'avait aucune étincelle de leur génie, aucune idée de leur contexture dramatique; tout se passe en déclamations et en récits. Le style est un mélange de la barbarie de Ronsard et des froids jeux de mots que les Italiens avaient mis à la mode en France. Cependant sa *Cléopâtre* eut une grande réputation : la difficulté était de la représenter. Les *Confrères de la Passion* et les *Basochiens*, alors en possession des spectacles privilégiés, étaient bien éloignés de se prêter à établir un genre de pièces qu'ils regardaient comme étranger, et qui pouvait nuire à leurs tréteaux. Dans ces circonstances, Jodelle reçut, des gens de lettres, ses confrères et ses rivaux, une marque de zèle aussi honorable pour eux que pour lui, et qui prouve qu'au moment de la naissance des arts, l'amour qu'ils inspirent est moins altéré par la jalousie qu'au temps où les inquiétudes de l'envie et les prétentions de l'amour-propre se multiplient en proportion du nombre des concurrens. Jean de La Péruse, Remi Belleau et quelques autres poëtes se réunirent avec l'auteur de *Cléopâtre* pour jouer sa pièce au collége de Reims, devant Henri II et toute sa cour. Jodelle, qui était jeune et d'une figure agréable, se chargea du rôle de la reine d'Égypte. Cette représentation eut beaucoup de succès, et ce fut

un événement assez considérable pour que Pasquier en fît depuis mention dans ses *Recherches historiques*. C'est lui qui nous apprend ces détails, et que le roi gratifia l'auteur d'une somme de cinq cents écus de son épargne : *d'autant*, dit Pasquier, *que c'était chose nouvelle et très-belle et très-rare*. Jodelle, encouragé par ce premier succès, fit une comédie en cinq actes et en vers, intitulée *Eugène ;* c'était encore une nouveauté, et par conséquent *une belle chose*, du moins pour ceux qui ne connaissaient rien de mieux. Mais comment Ronsard, qui avait lu les anciens, pouvait-il dire :

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la grecque tragédie,
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois,
Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savans, y eussent pu apprendre.

C'est une preuve que Ronsard n'avait pas plus de goût dans ses jugemens que dans ses vers. Assurément Sophocle et Ménandre n'auraient rien appris à l'école de Jodelle, si ce n'est que celui-ci n'avait pas assez étudié dans la leur.

Cependant les Confrères de la Passion, à qui le parlement avait défendu de jouer davantage les mystères de notre religion, et qui avaient pris le nom de Comédiens de l'hôtel de Bourgogne, voyant le succès qu'avaient eu les pièces de Jo-

delle, consentirent à les joüer, et y attirèrent la foule; en sorte que, du moins sous ce rapport, il peut être regardé comme le fondateur du théâtre. Son ami, Jean de La Péruse, fit représenter une *Médée*, traduite de Sénèque, qui fut imprimée depuis, et retouchée par Scévole de Sainte-Marthe. Saint-Gelais traduisit la *Sophonisbe* du Trissin. Grevin fit jouer au collége de Beauvais une *Mort de César*, dont la versification est moins mauvaise que celle de Jodelle; il y a même des morceaux de force : tel est celui-ci, dont il ne faut juger que le fond, sans faire attention au langage.

Alors qu'on parlera de César et de Rome,
Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme,
Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
Qui auroit d'un seul coup gagné la liberté.
Quand on dira, César fut maître de l'empire,
Qu'on sache quand et quand Brute le sut occire.
Quand on dira, César fut premier empereur,
Qu'on dise quand et quand Brute en fut le vengeur.

Qu'on mette ces idées en vers tels qu'on en peut faire aujourd'hui, on verra qu'elles sont grandes et fortes, et du ton de la tragédie : il n'y a pas dans Jodelle un seul morceau de ce mérite.

Jean de La Taille imita dans sa tragédie des *Gabaonites* quelques situations des *Troyennes* d'Euripide. Un autre transporta dans celle de *Jephté* quelques scènes de l'*Iphigénie en Aulide*.

Mais on empruntait sans devenir plus riche, et toutes ces imitations étaient défigurées par le plus mauvais goût. Le style ne cessait d'être plat que pour être ridiculement affecté.

. . . .

L'amour mange mon sang, l'amour mon sang demande.
. . . .
Votre enfer, dieu d'enfer, pour mon bien je désire,
Sachant l'enfer d'amour de tous enfers le pire.

. . . .

Voilà le style de Jodelle et de ses contemporains.

Garnier s'éleva au-dessus d'eux, sans avoir encore ni pureté ni élégance : sa diction se rapproche davantage de la noblesse tragique, mais de manière à tomber trop souvent dans l'enflure. Il connaissait les anciens, et presque toutes ses pièces sont tirées du théâtre des Grecs ou imitées de Sénèque; mais il est beaucoup plus voisin des déclamations diffuses et emphatiques du poëte latin que du naturel et du pathétique des tragiques d'Athènes. Il offre pourtant quelques scènes touchantes par les sentimens qu'ils lui ont fournis, quoiqu'il ne sache pas les revêtir d'une expression convenable. La langue chez lui tient encore beaucoup de la rudesse de Ronsard, qui servait de modèle à la plupart de ses contemporains. Il prodigue comme lui les épithètes néologiques et les adjectifs latinisés. Un autre défaut remarquable dans ses pièces, c'est le mélange des styles : on y trouve les comparaisons de Virgile,

les odes d'Horace, et le ton de l'églogue : c'est le caractère des imitateurs novices, qui ne savent pas encore bien employer ni bien placer ce qu'ils empruntent. En adoptant les chœurs, et quelquefois les prologues du théâtre des Grecs, Garnier méconnaissait la nature du nôtre ; et, affectant la même simplicité de plan, sans avoir la même éloquence, il fait trop sentir le vide d'action et le défaut d'intrigue. Il s'en faut de beaucoup aussi qu'il connaisse les convenances de mœurs et de caractères. Il prend la jactance pour de la grandeur, et fait parler ses héros en rhéteurs de collége. Un seul morceau cité donnera l'idée de tout ce qui manquait à Garnier, et en même temps de ce qu'il peut y avoir de louable dans sa composition : c'est un monologue de César qui rentre victorieux dans Rome.

O *sourcilleuses* tours ! ô *coteaux décorés* !
O palais *orgueilleux* ! ô temples honorés [1] !
O vous, murs que les dieux ont *maçonnés eux-mêmes*,
Eux-mêmes *étoffés* de mille diadèmes [2] !
Ne ressentez-vous point le plaisir de vos *cœurs* [3],
De voir votre César, le *vainqueur des vainqueurs* [4],
Par tant de gloire *acquise aux nations étranges* [5],
Accroître son empire ainsi que vos louanges ?

[1] Monotone amas d'exclamations et d'épithètes.
[2] Termes prosaïques au-dessous de la tragédie.
[3] Les *cœurs* des tours et des palais !
[4] Fanfaronnades.
[5] On disait alors *étrange* pour étranger.

Et toi, fleuve orgueilleux, ne vas-tu par tes flots
Aux tritons *mariniers* faire bruire mon *los* [1],
Et au père Océan te vanter que le *Tibre*
Roulera plus fameux que l'Euphrate et le *Tigre* [2] ?
Jà, presque tout le monde obéit aux Romains ;
Ils ont presque la mer et la terre en leurs mains ;
Et soit où le soleil de sa *torche* [3] voisine
Les *Indiens perleux* [4] du matin illumine,
Soit où son char lassé de la course du jour
Le ciel quitte [5] à la nuit qui commence son tour,
Soit où la mer glacée en *cristal se resserre* [6],
Soit où l'ardent soleil sèche et brûle la terre [7],
Les Romains on redoute [8], et *n'y a* si grand roi,
Qui au [9] cœur ne frémisse, oyant parler de moi.
César est de la terre et la gloire et la crainte,
César des dieux guerriers a *la louange éteinte* [10].

C'est là sans doute une amplification de rhé-

[1] *Mariniers*, terme de prose.

[2] Mauvaises rimes.

[3] Mauvaise expression en parlant du soleil.

[4] Épithète à la Ronsard.

[5] Inversion vicieuse. Au reste, on disait alors, *Je vous quitte quelque chose*, pour *Je vous cède*.

[6] Mauvaise figure.

[7] Tous ces vers sont du style épique.

[8] Inversion vicieuse. *On redoute les Romains* serait tout aussi noble et plus clair. Quand l'inversion n'ajoute pas à l'effet, elle gâte la phrase.

[9] Hiatus encore en usage alors : ils reviennent à tout moment.

[10] On ne dit pas *éteindre la louange*. Mais cette construction italienne, « a la louange éteinte » (*ha estinta*), peut convenir à la poésie, et nos grands écrivains ne l'ont pas rejetée.

torique, et l'on sent qu'il est ridicule que César, parlant tout seul, fasse son panégyrique avec tant d'emphase. C'est la caricature du style héroïque; mais c'était déjà quelque chose, après *les Mystères*, que de ressembler à l'héroïque, même avec cette charge grossière; et c'est à peu près tout ce que firent Jodelle et Garnier.

Dans sa *Thébaïde*, ce dernier fait dire à Polynice :

> Pour garder un royaume ou pour le conquerir,
> Je ferais volontiers femme et enfans mourir.

Un ambitieux peut le penser; mais il ne le dit pas si crûment, et un poëte ne doit pas le dire si platement : c'est de toute manière un manque de mesure qui appartient à l'enfance de l'art.

Mairet eut plus de naturel dans les sentimens et dans le style. Sa diction, plus correcte, fait apercevoir les progrès de la langue. La meilleure de ses pièces, *Sophonisbe*, imitée de celle du Trissin, eut long-temps du succès au théâtre, même après Corneille. C'est la première de nos tragédies qui offre un plan régulier et assujetti aux trois unités. Mais le sujet a de si grands inconvéniens, que la pièce n'a pu se soutenir lorsque l'art a été mieux connu. Voltaire, qui l'a remanié de nos jours avec tout l'avantage que lui donnaient son expérience et son génie, n'a pu vaincre les difficultés du sujet, parce qu'il y en

a d'irremédiables. La plus grande de toutes, c'est que le héros de la pièce, Massinisse, y est nécessairement avili sous l'ascendant de la puissance romaine. Nous verrons ailleurs les efforts étonnans d'un grand homme presque octogénaire pour venir à bout d'un sujet qu'il avait lui-même condamné, tout l'art qu'il y a mis, toutes les beautés qu'il y a répandues : c'est le titre le plus glorieux de sa vieillesse. Un objet bien différent doit nous occuper : c'est la multitude des fautes grossières qui nous choquent dans l'ouvrage de Mairet, qui ne précéda *le Cid* que de sept ans. Rien n'est plus propre à faire comprendre tout le chemin que fit Corneille, ou plutôt par quel rapide élan cet homme prodigieux laissa, dès sa seconde tragédie, tous ses rivaux si loin derrière lui.

La scène ouvre par une querelle entre la fille d'Asdrubal, Sophonisbe, et son vieux mari, Syphax, qui a surpris une lettre qu'elle écrit à Massinisse. Ce prince, allié des Romains, et à qui Sophonisbe a été fiancée autrefois sans l'avoir jamais vu, est alors devant les murs de Cyrthe, capitale des états de Syphax, avec une armée romaine commandée par Scipion. Sophonisbe en est devenue amoureuse un jour qu'elle l'a vu du haut des remparts s'avancer en combattant jusqu'aux bords des fossés de la ville. Ces sortes de passions, qui font le nœud de beaucoup de pièces du siècle dernier, et même de celui-ci, sont des aventures

de roman, et non pas des ressorts de tragédie. La lettre de Sophonisbe est du même genre :

Voyez à quel malheur mon destin est soumis.
Le bruit de vos vertus et de votre vaillance
Me contraint aujourd'hui d'aimer mes ennemis
D'un sentiment plus fort que n'est la bienveillance.

On conçoit que Syphax ne doit pas être content de cette tendre déclaration; et aujourd'hui le spectateur ne le serait pas davantage. Des avances si formelles, plus faites pour une coquette de comédie que pour un personnage héroïque, pour une reine qui finira par se dévouer à la mort plutôt que d'être menée en triomphe, suffiraient pour faire tomber une pièce sur un théâtre perfectionné. Si le fond est vicieux, le style n'est pas meilleur. Syphax dit à sa femme :

Tu fais d'un ennemi l'objet de tes désirs !
Ne pouvais-tu trouver *où prendre tes plaisirs*
Qu'en cherchant l'amitié de ce prince Numide
Qui te rend tout ensemble *impudique* et perfide ?
. . . .
Que me pourrais-tu dire, *impudente, effrontée* ?

On croit entendre Arnolphe dire à la jeune Agnès :

Pourquoi ne pas m'aimer, madame l'impudente ?

Mais c'est précisément parce que ce ton est excellent dans un vieillard ridicule, qu'il est détestable dans une tragédie.

La conduite de Sophonisbe dans le reste de la pièce n'est pas plus décente, ni son langage plus modeste. Son mari est tué dans un combat : on le lui annonce. Elle reçoit cette nouvelle assez froidement, et s'écrie qu'il est trop heureux d'être mort. Elle demande si quelqu'un de sa suite veut la tuer, mais d'un ton à faire en sorte que personne n'en ait envie. Aussi sa confidente, Phénice, lui représente fort sensément qu'on est toujours à temps de se tuer.

Un mal désespéré
A toujours dans la mort un remède assuré.
Cependant c'est aussi le dernier qu'on essaie,
Et qu'on doit appliquer à la dernière plaie.
Pour moi, je suis d'avis qu'oubliant le trépas
Vous tiriez du secours de vos *propres* appas.
Vous n'auriez pas besoin de beaucoup d'artifice
Pour vous rendre agréable aux yeux de Massinisse.
Essayez de gagner son inclination.

SOPHONISBE.

Plût aux dieux !

La réponse est naïve. Cependant elle ajoute un moment après :

Je n'attends rien du tout *du côté* de mes charmes.
Ce remède, Phénice, est *ridicule* et vain ;
Il vaut mieux se servir de *celui de la main*.

Mais Phénice la rassure en fidèle suivante :

Donnez-vous, s'il vous plaît, un peu de patience,
Et de votre beauté faites expérience.
Sachez ce qu'elle vaut et ce que vous pouvez.
Mais comment le savoir, si vous ne l'éprouvez ?

Une autre suivante, Corisbé, vient à l'appui :

De fait, la défiance où la reine se *treuve*
Ne peut venir d'*ailleurs* que d'un *manque d'épreuve*.

SOPHONISBE.

Corisbé, prenez garde à l'état où je suis,
Et par là, comme moi, voyez ce que je puis.
Quand hier j'aurais été la vivante peinture
Des plus rares beautés qu'on *voit* en la nature,
Le moyen que mes yeux conservent aujourd'hui
Une extrême beauté sous un extrême ennui?
Et n'ayant plus en moi que des attraits vulgaires,
Ils ne toucheraient point ou ne toucheraient guères;
De sorte qu'après tout, je conclus qu'il vaut mieux
Essayer le secours *de la main que des yeux*.

Voilà encore l'agréable alternative des *yeux* et de *la main*. Mais on a quelque peine à concevoir pourquoi cette veuve si résignée craint tant que le chagrin n'ait altéré ses appas. Ce n'est pas du moins celui qu'a pu lui causer la mort de son époux; car elle ne lui a pas donné la plus petite larme. Aussi n'est-on pas étonné que la sage conseillère Phénice la félicite sur sa fraîcheur.

Au reste la douleur ne vous a pas éteint
Ni la clarté des yeux ni la beauté du teint :
Vos *pleurs* [1] vous ont *lavée*, et vous êtes de celles
Qu'un air triste et dolent rend encore plus belles.
. . . .
Croyez que Massinisse est un *vivant rocher*,

[1] Quels pleurs? Ce sont apparemment ceux qu'elle a répandus quand son mari l'a querellée.

Si vos *perfections* ne le peuvent toucher;
Et qu'il est plus cruel qu'un tigre d'Hircanie,
S'il exerce envers vous la moindre tyrannie.

Assurément Massinisse n'est point ce *rocher* et n'est point ce *tigre*; car à peine Sophonisbe a-t-elle répondu à son premier compliment, qu'il s'écrie :

O dieux! que de merveilles
Enchantent à la fois mes yeux et mes oreilles!

Et Phénice dit tout bas à Corisbé :

Ma compagne, il se prend.

Il est vrai que Sophonisbe lui donne beau jeu, et commence par l'assurer qu'elle est ravie de sa victoire, et qu'il n'aura jamais tant de bonheur qu'elle lui en souhaite. C'est là le cas de ne pas perdre de temps : aussi le prince numide avoue qu'elle vient de *lui ravir son cœur*. Sophonisbe répond que c'est là *un langage moqueur* qui ne sied pas *à un généreux vainqueur*. Mais Massinisse, pour lui prouver qu'il ne se moque point, déclare qu'il est prêt à l'épouser. La reine ne se fait point prier, et s'écrie pour toute réponse :

O merveilleux excès de grâce et de bonheur,
Qui met une captive au lit de son seigneur!

MASSINISSE.

Puisque vous me rendez le plus heureux des hommes,
Ma violente ardeur *et le temps où nous sommes*

Ne me permettent pas de beaucoup différer.

. . . .

Cependant permettez que je prenne *à mon aise*
Un honnête baiser pour gage de la foi
Que le *dieu conjugal* veut de vous et de moi.

Et il prend en effet *ce baiser tout à son aise.* Cela va bien jusque-là ; mais il ajoute tout de suite :

Madame, s'il vous plaît, j'irai voir mes soldats,
Et, les ordres donnés, je reviens sur mes pas.

Aux termes où ils en sont, ce brusque départ est peu civil et peu galant, et, dans le plan donné de la scène, c'est la seule disconvenance qui s'y trouve. Ce qui n'empêche pas la reine de s'écrier:

O miracle d'amour!

Scipion a-t-il tort de dire dans l'acte suivant:

Massinisse, en un jour, voit, aime et se marie?

Mais voici qui est plus curieux. Après que la veuve de Syphax et le prince numide sont mariés, celui-ci, tout en causant avec elle dans la première scène du quatrième acte, lui fait une question qu'on ne peut s'empêcher de trouver très-raisonnable :

A propos, où naquit, en quel temps, et pourquoi,
La bonne volonté que vous avez pour moi?
De grâce, accordez-moi le plaisir de l'entendre.
Vous plaît-il?

SOPHONISBE.

Volontiers : je m'en vais vous l'apprendre.

Il a bien fallu exposer toutes ces platitudes pour faire voir d'où nous sommes partis, et ce qu'étaient nos chefs-d'œuvre avant Corneille. Il faut encore joindre à toutes ces fautes les pointes et le *phébus* des sonnets italiens. Massinisse, dans cette même scène, s'exprime ainsi :

> Il est vrai que d'abord j'ai senti la pitié :
> Mais, comme le soleil suit les pas de l'aurore,
> L'amour qui l'a suivie, et qui la suit encore,
> A fait en un instant, dans mon cœur embrasé,
> Le plus grand changement qu'il ait jamais causé.

Ce jargon domine d'un bout à l'autre dans *Sylvie*, tragi-comédie de Mairet, jouée en 1621, quinze ans avant *le Cid*, et qui fit courir tout Paris pendant quatre ans. Il est vrai que cet insupportable abus d'esprit tomba entièrement lorsqu'on eut entendu *le Cid*, qui en offre fort peu de traces, et qui fit connaître un genre de beauté bien différent. Mairet lui-même appela depuis cette *Sylvie les péchés de sa jeunesse* : tant un seul homme peut influer sur ses contemporains ! Mais il n'est pas moins vrai que Mairet ne put pardonner à Corneille d'avoir éclairé son siècle, et qu'il fut, à sa honte, un des plus ardens détracteurs du *Cid*.

Que *Sophonisbe* ait réussi lorsque l'on ne connaissait rien de mieux, ou plutôt lorsqu'elle était meilleure que tout ce que l'on connaissait, rien n'est plus simple; mais on demandera comment ce succès a pu durer encore cinquante ans après

la lumière apportée par Corneille. C'est ici qu'il faut rendre à Mairet le tribut d'éloges qui lui est dû. Il convenait d'abord de faire voir les vices grossiers qui dominaient dans les ouvrages les plus estimés; mais je dois dire à présent que, dans les deux derniers actes de cette pièce, il y a des beautés. A la vérité, le style en est trop faible et trop défectueux pour en citer des morceaux quand nous sommes si près de Corneille; mais il y a, dans les sentimens, du pathétique et de l'élévation. La douleur de Massinisse, quand il faut sacrifier Sophonisbe, est touchante, quoiqu'elle ne soit pas toujours assez noble, et qu'il s'abaisse aux supplications beaucoup plus qu'il ne sied au caractère d'un monarque et d'un héros. Son désespoir tour à tour impétueux et tranquille produit de l'effet; et ce qui dut en faire encore plus, c'est le moment où il montre à Scipion son épouse mourante du poison qu'il lui a donné, étendue sur le lit nuptial. Ce spectacle, qui n'est point une vaine pompe, mais qui fait partie d'une action tragique; ce dénoûment théâtral était fort au-dessus de ce qu'on avait vu jusqu'alors. C'est là sans doute ce qui a fait vivre la pièce jusqu'au temps où le grand nombre de modèles rendit les spectateurs plus difficiles, et c'est aussi ce qui engagea Voltaire à tenter un dernier effort sur ce sujet, déjà traité sept fois pour la scène française. Il y a plus: quand le grand Corneille, dans toute sa gloire,

voulut faire une *Sophonisbe*, trente ans après celle de Mairet, il ne put la déposséder du théâtre, et resta au-dessous de ce qu'il voulait effacer. Ce n'est pas qu'il fût tombé dans des fautes pareilles à celles qu'on vient de voir; il avait enseigné aux autres à les éviter : mais son intrigue est froide; sa pièce est bien moins tragique que les deux derniers actes de Mairet; en un mot, elle a le plus grand de tous les défauts, celui d'être absolument sans intérêt. J'y reviendrai dans l'examen de son théâtre; mais avant d'y entrer, il convient de parler d'une autre tragédie qui eut autant de succès que *Sophonisbe*, et qui vaut encore moins : ce qui est d'autant plus remarquable, qu'elle fut jouée immédiatement avant *le Cid*. C'est la *Mariamne* de Tristan, pièce long-temps célèbre, même après Corneille, et vantée après ses chefs-d'œuvre : tant le bon goût a de peine à s'établir! Le sujet est connu; c'est le même qu'a traité Voltaire, et à plusieurs reprises, sans pouvoir jamais en faire un bon ouvrage; ce qui prouve qu'en lui-même le sujet n'est pas heureux. Il est tiré de l'historien Josèphe, qui raconte avec beaucoup d'intérêt les infortunes de Mariamne, conduite à l'échafaud par les fureurs jalouses d'un époux barbare, de cet Hérode signalé dans l'histoire par ses talens et ses cruautés. Mais un événement tragique n'est pas toujours une tragédie; il s'en faut de beaucoup. Il faut une action, une intrigue : celle de Tristan ne suppose pas beau-

coup d'invention. Salome, la sœur d'Hérode et l'ennemie de Mariamne, sans qu'on dise même pourquoi, corrompt un échanson du roi son frère, et l'engage à déposer que Mariamne lui a fait l'horrible proposition d'empoisonner Hérode. Sur cette accusation, destituée d'ailleurs de toute espèce de preuves, il prononce la sentence de mort contre une femme qu'il idolâtre; et quand on vient lui apprendre que la sentence est exécutée, il tombe dans un désespoir qui remplit tout le cinquième acte, sans que l'auteur ait eu même le soin de faire reconnaître l'innocence de Mariamne et la perfidie de Salome. Toute la pièce n'est donc qu'une déclamation dialoguée; elle est absolument sans art, mais non pas cependant sans quelque intérêt, puisqu'une femme innocente et mise à mort inspire toujours quelque pitié. Mondory, le premier acteur de ce temps-là, devint fameux par le succès qu'il eut dans le rôle d'Hérode, que sans doute il jouait avec autant d'emphase et d'exagération qu'il y en a dans les sentimens et les idées. Sa déclamation ne pouvait pas être moins outrée que tout le reste; elle l'était au point que Mondory pensa périr des efforts qu'il faisait dans les fureurs d'Hérode, et fut emporté presque mourant hors de la scène, où il ne put jamais reparaître.

Mais quel était le style et le dialogue de cette tragédie, jouée en même temps que *le Cid*, et avec de si grands applaudissemens? C'est ce qu'il

est curieux de voir, non pas tant pour juger Tristan que pour apprécier Corneille.

Hérode, à l'ouverture de la pièce, est réveillé par un songe effrayant. Il appelle son capitaine des gardes Phérore, et lui parle de ce songe dont il est encore troublé. Phérore l'assure que les songes ne signifient rien du tout.

Et, selon qu'un rabbin me fit un jour entendre,
C'est les prendre fort bien que de n'en rien attendre.

HÉRODE.

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?

PHÉRORE.

Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine
A voir certains objets en dormant nous incline.
Le flegme humide et froid, s'élevant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau.
La bile ardente et jaune, aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasemens de villes.
Le sang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés dans leurs songes contens, etc.

Après cette dissertation sur les rêves, qui occupe toute la scène, Hérode veut enfin conter le sien, et Salome sa sœur se présente à la porte en disant :

Vous plaît-il que j'entende aussi cette aventure?

Hérode conte son *aventure*, c'est-à-dire, son rêve; ensuite il se plaint à Phérore et à Salome des chagrins que lui donne Mariamne, qui ne ré-

pond nullement à l'amour qu'il a pour elle. Les deux confidens s'efforcent de l'aigrir de plus en plus contre son épouse.

SALOMÉ.

Quel plaisir prenez-vous de chérir une roche
Dont les sources de pleurs coulent incessamment,
Et qui pour votre amour n'a point de sentiment?

HÉRODE.

Si le divin objet dont je suis idolâtre
Passe pour un rocher, c'est un rocher d'albâtre,
Un écueil agréable, où l'on voit éclater
Tout ce que la nature a fait pour me tenter.
Il n'est point de rubis vermeil comme sa bouche,
Qui mêle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche;
Et l'éclat de ses yeux veut que mes sentimens
Les mettent pour le moins au rang des diamans.

Une roche dont il coule des sources de pleurs, un écueil agréable, un rocher d'albâtre, des yeux que les sentimens mettent pour le moins au rang des diamans! etc. C'est cette profusion de figures bizarrement recherchées, et d'idées puérilement alambiquées, qui, se mêlant aux plus triviales platitudes, formait un ensemble vraiment grotesque; et tel était pourtant le style qui, chez les auteurs les plus renommés, dominait dans la tragédie, dans l'épopée, dans l'éloquence, à l'époque où Corneille donna *le Cid*.

Hérode finit par envoyer un message amoureux à Mariamne.

Observe bien surtout, en faisant ce message,

Et le son de sa voix, et l'air de son visage;
Si son teint devient pâle ou s'il devient vermeil :
J'en saurai la réponse en sortant du conseil.

C'est la fin du premier acte de *Mariamne.* Tout le monde sait par cœur cette autre fin d'un premier acte :

Je vais donner une heure aux soins de mon empire,
Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Ce rapprochement qui semble ici se présenter de lui-même, offre les deux extrêmes du style. Mariamne, au second acte, se plaint de la mort de son jeune frère qu'Hérode avait fait noyer :

Ce clair soleil levant, adoré de la cour,
Se plongea dans les eaux comme l'astre du jour,
Et n'en ressortit pas en sa beauté première,
Car il en fut tiré sans force et sans lumière.

Voilà les *concetti* que l'Italie avait mis à la mode, et que l'on admirait au théâtre, comme dans la société le jargon des *Précieuses ridicules*. En voici d'autres exemples :

Votre teint composé des plus aimables fleurs
Sert trop long-temps de lit à des ruisseaux de pleurs,
. . . .
Mariamne a des morts accru le triste nombre.
Ce qui fut mon soleil n'est donc plus rien qu'une ombre?
Quoi! dans son orient cet astre de beauté
En éclairant mon âme a perdu la clarté!

C'est Hérode qui parle ainsi en déplorant la mort de Mariamne. Il s'adresse au soleil :

Astre sans connaissance et sans ressentiment,
Tu portes la lumière avec aveuglement.
Si l'immortelle main qui te forma de flamme,
En te donnant un corps l'avait pourvu d'une âme,
Tu serais plus sensible au sujet de mon deuil;
De ton lit aujourd'hui tu ferais ton cercueil, etc.

Il continue sur le même ton :

Aurait-on dissipé ce recueil de miracles?
Aurait-on fait cesser mes célestes oracles?
Aurait-on de la sorte enlevé tout mon bien?
Et ce qui fut mon tout ne serait-il plus rien?

. . . .

Tu dis qu'on a détruit cet ouvrage des cieux?

NARBAL.

Sire, *avecque* regret je l'ai vu de mes yeux.

HÉRODE.

Viens m'en conter au long la pitoyable histoire.

La belle chute! Rien ne ressemble plus à cet amant de comédie qui, *dans son désespoir*, *est allé se jeter..... par la fenêtre? non*, *sur son lit.* Cette tranquille interrogation d'Hérode, après toutes ses lamentations, est absolument du même genre. Mais il n'y a pas de quoi s'en étonner : ces lamentations sont si froides! et voilà le plus grand mal, c'est qu'avec tant de figures et d'antithèses il n'y a pas un mot de sentiment.

Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

C'est toujours là qu'il en faut revenir.

Ah! voici le plus court : il faut que cette lame
D'un coup blesse mon cœur et guérisse mon âme.
. . . .
Ou bien, meurs du regret de ne pouvoir mourir.

Est-ce là le langage de la douleur? Cherche-t-elle jamais des pointes et des subtilités? Ce n'était point la peine de se tuer à réciter de pareils vers. Nous venons de voir le style de Marini, voici celui de D. Japhet :

Ah! Cerbère têtu, fatal à ma maison,
Tu sais bien contre moi produire du poison.
Mais inutilement ta bouche envenimée
Jette son aconit contre ma renommée ;
Elle est d'une candeur que rien ne peut tacher, etc.

Quelque chose de bien pis encore, c'est le rôle que l'auteur fait jouer à la mère de Mariamne, Alexandra : elle prononce dans un monologue de justes imprécations contre le bourreau de sa fille, contre le tyran qui vient de condamner l'innocence; mais, dans la crainte qu'on ne la soupçonne elle-même de complicité dans la prétendue trahison de Mariamne, elle attend au passage cette infortunée que l'on mène au supplice, et l'arrête pour l'accabler des plus atroces invectives, pour applaudir à sa condamnation, insulter à son infortune, lui reprocher un crime qu'elle sait trop bien être supposé. On n'a jamais donné à la nature un démenti plus outrageant, et c'est une nouvelle preuve qu'avant Corneille on ne la connais-

sait guère plus dans la fable et dans les caractères que dans la diction.

Il n'y a dans toute cette pièce qu'un seul beau vers : Hérode s'indigne contre les Juifs de ce qu'ils ne viennent pas venger sur lui la mort d'une reine qu'ils adoraient ; il s'adresse aux cieux, et s'écrie :

Punissez ces ingrats qui ne m'ont point puni.

Ce n'est point là une antithèse de mots, c'est un sentiment vrai et profond, rendu avec énergie.

D'après ce que nous avons vu de la *Sophonisbe* et de la *Mariamne*, jugeons maintenant ce que Corneille avait à faire, et ce qu'il fit. Rappelons-nous ce qui a dû nous frapper davantage dans ces étranges scènes de deux pièces, les meilleures ou les moins mauvaises qu'on eût encore faites. Il en résulte que l'on ignorait presque entièrement le ton qui convenait à la tragédie ; et sans ce point si important, tout ce qu'on avait fait était peu de chose. On avait lu les Grecs ; on avait étudié la *Poétique* d'Aristote ; on y avait appris les règles essentielles de la construction du drame ; le simple bon sens suffisait pour les adapter : c'était là le premier pas. Mais il s'agissait de saisir l'ensemble de toutes les convenances et de tous les rapports dont la réunion produit ce qu'on appelle un art. En effet, à quoi tient cette agréable illusion que l'art produit sur nous quand il est à sa perfection,

et que nous avons appris à le juger? N'est-ce pas à ce tout artificiel dont les parties bien liées, bien assorties, nous présentent, non pas la nature réelle (elle est toujours près de nous, et nous n'avons pas besoin des arts pour la trouver), mais une nature assez vraisemblable pour ne contredire en rien la réalité, et assez embellie pour être fort au-dessus de la nature ordinaire? Quand ce but est atteint, qu'arrive-t-il? C'est que nous jouissons, non-seulement des efforts de l'art, mais encore du talent de l'artiste qui en a vaincu les difficultés; et il suffit de connaître un peu l'esprit humain pour sentir que cette admiration qu'on nous fait éprouver est encore un plaisir de plus; car nous aimons naturellement tout ce qui nous rappelle l'idée du beau; il semble que le modèle original en soit gravé dans notre imagination, et que, chaque fois que nous en apercevons les images, nous ne fassions que le reconnaître dans sa ressemblance. D'ailleurs, cette surprise agréable qui naît des efforts du génie, ce souvenir qui nous avertit, au milieu du spectacle, que ce n'est qu'une illusion bien préparée, est nécessaire pour adoucir en nous les impressions de la tragédie, qui, sans cela, seraient trop fortes, et ressembleraient trop à la douleur réelle. C'est ce que l'on a tenté d'exprimer dans ces vers :

A tous les mouvemens dont mon âme est saisie
Se mêle un charme heureux né de la poésie :

En me faisant frémir, en me faisant pleurer,
Elle me donne encor le plaisir d'admirer,
Et ce doux sentiment que son art me procure
Est un nectar divin versé sur ma blessure.

(*Molière à la nouvelle salle.*)

Personne ne va au théâtre pour s'affliger de bonne foi; mais chacun est bien aise de voir comment on s'y prendra pour le faire pleurer comme si en effet il s'affligeait. En un mot, nous y allons pour être trompés, et tout ce que nous demandons, c'est qu'on nous trompe bien. Je citerai, à ce propos, le mot d'un Anglais qui était venu voir les tours d'adresse d'un fameux joueur de gobelets. A côté de lui se trouvait un de ces hommes toujours prêts à faire ce qu'on ne leur demande pas, et qui s'offrit, pour l'empêcher d'être dupe, de lui montrer d'avance le secret des tours d'escamotage qu'il allait voir. « Je vous en dispense, monsieur, dit froidement l'Anglais, je paye ici pour être trompé. »

Mais pour tromper avec le secours de l'art, il faut observer toutes les convenances sur lesquelles il est fondé. Or, une des premières est que chaque personnage agisse et parle selon le caractère qu'on lui connaît. Un héros, un roi, ne s'exprime pas comme un homme du peuple; ni une reine, une princesse, comme une soubrette. C'est ce qu'enseignait Horace lorsqu'il a dit : *Que chaque personnage parle le langage qui lui est propre. Un*

héros ne doit pas s'exprimer comme Dave. Ce précepte paraît bien simple; cependant, jusqu'à Corneille, on avait été presque toujours, sur la scène, ou plat jusqu'à la trivialité, ou boursouflé de figures de rhétorique: ce dernier défaut était surtout celui de Garnier; l'autre fut celui de Mairet. La tragédie me montre des rois et des héros; elle me les montre, non pas dans les actions indifférentes de la vie, où tous les hommes peuvent se ressembler à un certain point, mais dans des momens choisis, dans des situations intéressantes. Je m'attends naturellement à entendre un langage digne de leur rang, conforme à leur caractère, adapté à leurs intérêts, à leurs passions, à leurs dangers; et si je ne suis pas frustré dans mon attente, l'illusion s'établit et mon plaisir commence. Mais, si je les vois agir et parler comme mon voisin et mes voisines que j'ai laissés à la maison, je vois sur-le-champ que celui qui a voulu m'en imposer n'y entend rien; et, sous les habits de Massinisse et de Sophonisbe, je reconnais les bourgeois de mon quartier. C'est cette disconvenance qui choque dans ce que nous avons vu de la pièce de Mairet. Est-ce bien la fille d'Asdrubal, l'épouse de Syphax, cette reine que l'histoire nous représente si fière et si sensible, et qui accepta du poison de la main de Massinisse plutôt que d'être traînée en triomphe au Capitole; est-ce elle qui se conduit et qui s'énonce comme une veuve co-

quette, pressée de se marier, et qui se jette à la tête d'un jeune homme qu'elle a trouvé beau? Et Massinisse, qui ne l'a vue que dans ce seul moment où ces avances indécentes devraient le prévenir contre elle, peut-il convenablement lui offrir sur-le-champ de l'épouser? Voilà pour le fond des choses. Et le dialogue n'est-il pas entièrement de la comédie? Il est vrai que cette séparation si essentielle et si indispensable entre le langage familier et celui de la tragédie ne peut s'établir qu'à mesure que l'idiome s'épure et s'ennoblit. Il fallait faire à la fois ce double travail. Mais heureusement l'un tient à l'autre, et c'est l'habitude de penser noblement qui donne de la noblesse au langage. Voilà le premier service que Corneille rendit à la langue et au théâtre. C'est lui qui, le premier, marqua des limites entre la diction tragique et le discours ordinaire. En faisant de suite un grand nombre de beaux vers, il apprit aux Français que la dignité du style achève de caractériser les personnages de la tragédie, comme le costume et les attitudes caractérisent les figures sur la toile et sous le ciseau. Que serait-ce en effet si un peintre nous représentait Achille vêtu comme Sosie, et mettant le poing sous le nez d'Agamemnon? C'est précisément ce que faisaient les poëtes tragiques avant Corneille. Des expressions ignobles dans la bouche d'un grand personnage sont des haillons qui couvrent un roi. Corneille écarta

ces lambeaux qui rendaient Melpomène méconnaissable, et la revêtit d'une robe majestueuse : il y laissa encore quelques taches; et, après lui, Racine la couvrit d'or et de diamans.

Mais, dit-on, comment, avec cette noblesse continue d'expression et cette harmonie nécessaire au vers, conserver un air de vérité qui ressemble à la nature ? A cette question il faut répondre comme Zénon à ceux qui niaient le mouvement: il marcha. Lisez nos bons écrivains dramatiques, et voyez si leur élégance ôte rien au naturel. C'est ici le moment de citer Corneille, puisqu'il a donné parmi nous le premier modèle de ce grand art du style tragique. Écoutez don Diègue défendant son fils accusé par Chimène :

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie!
Et qu'un long âge apporte aux hommes généreux,
Au bout de leur carrière, un destin malheureux!
Moi, dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi, que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui, pour avoir trop vécu,
Recevoir un affront et demeurer vaincu.
Ce que n'a pu jamais combat, siége, embuscade,
Ce que n'a pu jamais Aragon, ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
Le comte, en votre cour, l'a fait presque à vos yeux,
Jaloux de votre choix et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge.
Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie,

Descendaient au tombeau tout chargés d'infamie,
Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays et digne de son roi.
Il m'a prêté sa main, il a tué le comte;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Si montrer du courage est du ressentiment,
Si venger un soufflet mérite un châtiment;
. . . .
Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,
Il ne l'eût jamais fait si je l'eusse pu faire.
Immolez donc ce *chef* que les ans vont ravir,
Et conservez pour vous le bras qui peut servir.
Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène;
Je n'y résiste point, je consens à ma *peine*,
Et loin de murmurer d'un rigoureux décret,
Mourant sans déshonneur je mourrai sans regret.

Eh bien! (excepté le mot de *chef* qui a vieilli dans le sens de *tête*, probablement parce qu'il est sujet à l'équivoque), y a-t-il dans tout ce morceau si vigoureux, si animé, si pathétique, un seul mot au-dessous du style noble? et en même temps y en a-t-il un seul qui ne soit dans la nature et dans la vérité? On entend un beau langage, des vers nombreux; et en même temps que l'oreille et l'imagination sont flattées, l'âme est toujours satisfaite et jamais trompée: elle avoue, elle reconnaît tout ce qu'elle entend. C'était là l'heureux secret qu'il fallait découvrir, le problème qu'il fallait résoudre; et peut-on s'étonner de l'effet prodigieux qu'éprouva toute la France, des transports de l'admiration universelle, la première fois qu'on entendit un langage si nouveau, si su-

périeur à tout ce qui existait auparavant? Quelle distance des pièces de Scudéry, de Benserade, de Duryer, de Mairet, de Tristan, de Rotrou, à cette merveille du *Cid!* Rotrou s'en rapprocha depuis dans *Venceslas*; mais quoique Corneille eût la déférence de l'appeler *son père*, parce qu'il n'était entré qu'après lui dans la carrière du théâtre, cependant, comme Rotrou n'avait rien produit jusque-là qui ne fût au-dessous du médiocre, et que le seul ouvrage qui lui ait survécu n'a paru que six ans après *le Cid*, la justice veut qu'on le range parmi ceux qui profitèrent à l'école du grand Corneille, et c'est à ce rang que j'en parlerai.

Pour développer d'abord le grand changement que l'auteur du *Cid* introduisit dans le style tragique, j'ai un peu anticipé sur ce que j'avais à dire de cette mémorable époque de notre théâtre; et avant de m'y arrêter, je dois dire un mot de *Médée*, qui la précéda; car on me dispensera sans doute de parler des premières comédies de Corneille. On se souvient seulement qu'il les a faites, et que, sans rien valoir, elles valent mieux que toutes celles de son temps. C'est quand il donna *le Menteur* qu'il eut encore la gloire de précéder Molière dans les pièces de caractère. Maintenant je ne considère en lui que le père de la tragédie.

SECTION II.

Corneille.

Son coup d'essai fut *Médée*; le sujet n'était pas très-heureux : elle n'eut qu'un succès médiocre. Il n'est pas surprenant que Longepierre, qui travailla sur le même sujet environ soixante ans après, l'ait manié avec plus d'art, et soit parvenu à y répandre assez d'intérêt pour faire voir sa pièce de temps en temps avec quelque plaisir, malgré ses défauts, quand il se trouve une actrice propre à faire valoir le rôle de Médée : soixante ans de lumières et de modèles sont d'un grand secours, même pour un talent médiocre. Mais le talent sublime de Corneille s'annonçait déjà dans sa *Médée* (quoique mal conçue et mal écrite) par quelques morceaux d'une force et d'une élévation de style inconnues avant lui. Tel est ce monologue de Médée, imité de Sénèque. Ailleurs ce pourrait être une déclamation; mais il faut songer que c'est une magicienne qui parle.

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garans de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoin d'une immortelle ardeur,
Quand par un faux serment il vainquit ma *pudeur*,
Voyez *de* quel mépris vous traite son parjure,
Et m'aidez à venger cette commune injure :

S'il me peut aujourd'hui chasser impunément,
Vous êtes sans pouvoir ou sans ressentiment.
Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, Spectres, Larves, Furies,
Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos serpens me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourmens dont vous *gênez* les âmes :
Laissez-les quelque temps reposer dans les fers ;
Pour mieux agir *pour* moi *faites trêve aux enfers*.
Apportez-moi du fond des antres de Cerbère
La mort de ma rivale et celle de son père,
Et, si vous ne voulez mal servir mon courroux,
Quelque chose de pis pour mon perfide époux.
Qu'il coure vagabond de province en province !
Qu'il fasse lâchement la cour à chaque prince !
Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
Accablé de malheurs, de misère et d'ennui,
Qu'à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse !
Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice,
Et que mon souvenir, jusque dans le tombeau,
Attache *à son esprit* un éternel bourreau !
Jason me répudie, et qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose ?
Quoi ! mon père trahi, les élémens forcés,
D'un *frère dans la mer* les membres dispersés,
Lui font-ils présumer mon audace épuisée ?
Lui font-ils présumer qu'à mon tour méprisée,
Ma rage contre lui n'ait *par où* s'assouvir,
Et que tout mon pouvoir se borne à le servir ?

On peut relever quelques fautes de langage; mais, en total, ce morceau est d'un style infini-

ment élevé au-dessus de tout ce qu'on écrivait dans le même temps. Ces deux vers surtout,

> Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
> M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

offrent un rapprochement d'idées de la plus grande énergie : il est impossible de dire plus en peu de mots : c'est le vrai sublime.

La littérature espagnole était alors en vogue parmi nous. Nous avions emprunté beaucoup de pièces du théâtre de cette nation, mais nous n'en avions guère imité que les défauts. Corneille, en s'appropriant le sujet du *Cid*, traité d'abord en Espagne par Diamanté, et ensuite par Guilain de Castro, ne fit pas un larcin, comme l'envie le lui reprocha très-injustement, mais une de ces conquêtes qui n'appartiennent qu'au génie. Il embellit beaucoup ce qu'il prenait, en ôta beaucoup de défauts, et réduisit le tout aux règles principales du théâtre. Il ne les observa pas toutes : qui peut tout faire en commençant?

On connaît depuis long-temps ce qu'il y a de défectueux dans *le Cid;* mais ce qui est très-remarquable, et ce qu'il importe de démontrer, c'est que, dans la nouveauté de l'ouvrage, ce qui lui fut reproché comme le plus répréhensible est véritablement ce qu'il y a de plus beau. Cet exemple prouve ce que j'ai établi au commencement de ce *Cours*, que le génie précède nécessairement

le goût, et qu'il devine par instinct avant que nous sachions juger par principes. Je ne parle pas de Scudéry, qui était aveuglé par la haine; mais l'Académie en corps condamna *le sujet* du *Cid*, et déclara expressément qu'*il n'était pas bon*. Je sais de quelle estime jouit la critique qui parut alors sous le titre de *Sentiment de l'Académie sur le Cid:* cette estime est méritée à beaucoup d'égards; mais je crois pouvoir dire, sans blesser le respect que je dois à nos prédécesseurs, que cette critique est fautive en bien des points; qu'on a été trop loin quand on l'a qualifiée de *chef-d'œuvre*, et qu'elle est plutôt un modèle d'impartialité et de modération que de justesse et de bon goût. Ce fut Chapelain qui la rédigea, et cet ouvrage fait honneur à ses connaissances et à son esprit. Malgré quelques expressions, quelques tournures qui ont vieilli; malgré quelques traits qui sentent l'affectation et la recherche, alors trop à la mode; en général, les pensées et le style ont de la dignité, et les motifs et les principes de l'Académie sont noblement développés. On y rend un légitime hommage au talent de Corneille: le cardinal de Richelieu en fut très-mécontent, et c'était en faire l'éloge. Quant aux erreurs qui s'y trouvent, et dont Voltaire, qu'on accuse être le détracteur de Corneille, a déjà relevé une partie, elles sont très-excusables, parce que l'art ne faisait que de naître. Il y a peu de mérite à les rectifier aujour-

d'hui après cent cinquante ans d'expérience; mais il n'est pas indifférent à la gloire de Corneille de faire voir qu'il lui arriva ce qui arrive toujours aux esprits créateurs, c'est que non-seulement il faisait mieux que tous ses rivaux, mais qu'il en savait plus que tous ses juges.

Les reproches incontestables que l'on peut faire au *Cid* sont :

1°. Le rôle de l'Infante, qui a le double inconvénient d'être absolument inutile, et de venir se mêler mal à propos aux situations les plus intéressantes. (Ce rôle fut retranché lorsque Rousseau le lyrique arrangea *le Cid* de la manière dont on le joue maintenant; mais j'examine l'ouvrage tel qu'il fut composé.)

2°. L'imprudence du roi de Castille, qui ne prend aucune mesure pour prévenir la descente des Maures, quoiqu'il en soit instruit à temps, et qui, par conséquent, joue un rôle peu digne de la royauté.

3°. L'invraisemblance de la scène où don Sanche apporte son épée à Chimène, qui se persuade que Rodrigue est mort, et persiste dans une méprise beaucoup trop prolongée, et dont un seul mot pouvait la tirer. On voit que l'auteur s'est servi de ce moyen forcé pour amener le désespoir de Chimène jusqu'à l'aveu public de son amour pour Rodrigue, et affaiblir ainsi la résistance qu'elle oppose au roi, qui veut l'unir à son amant.

Mais il ne paraît pas que ce ressort fût nécessaire, et la passion de Chimène était suffisamment connue.

4°. La violation fréquente de cette règle essentielle qui défend de laisser jamais la scène vide, et que les acteurs entrent et sortent sans se parler ou sans se voir.

5°. La monotonie qui se fait sentir dans toutes les scènes entre Chimène et Rodrigue, où ce dernier offre continuellement de mourir. J'ignore si, dans le plan de l'ouvrage, il était possible de faire autrement : j'avouerai aussi que Corneille a mis beaucoup d'esprit et d'adresse à varier, autant qu'il le pouvait, par les détails, cette uniformité de fond ; mais enfin elle se fait sentir, et Voltaire ajoute avec raison que Rodrigue offrant toujours sa vie à sa maîtresse a une tournure un peu trop romanesque.

Voilà, ce me semble, les vrais défauts qu'on peut blâmer dans la conduite du *Cid :* ils sont assez graves. Remarquons pourtant qu'il n'y en a pas un qui soit capital, c'est-à-dire, qui fasse crouler l'ouvrage par les fondemens, ou qui détruise l'intérêt; car un rôle inutile peut être retranché, et nous en avons plus d'un exemple. Il est possible à toute force que le roi de Castille manque de prudence et de précaution, et que don Sanche, étourdi de l'emportement de Chimène, n'ose point l'interrompre pour la détromper : ce

sont des invraisemblances, mais non pas des absurdités. Cette distinction est très-importante, et nous aurons lieu de l'appliquer quand il sera question de *Rodogune*.

Il résulte de cet exposé, que *le Cid* n'est pas une pièce régulièrement bonne. Mais est-il vrai, comme le prétendait l'Académie, que le *sujet n'en soit pas bon?* Un siècle et demi de succès a répondu d'avance à cette question; mais il peut être utile de la discuter, pour l'intérêt de l'art et l'instruction des amateurs.

Pour condamner le sujet du *Cid*, l'Académie se fonde sur ce qu'il est *moralement invraisemblable* que Chimène consente à épouser le meurtrier de son père le même jour où il l'a tué. Il y a, si j'ose le dire, une double erreur dans ce jugement. D'abord il n'est pas vrai que Chimène consente expressément à épouser Rodrigue. Le spectateur voit bien qu'elle y consentira un jour, et il le faut pour qu'il emporte cette espérance, qui est la suite et le complément de l'intérêt qu'il a pris à leur amour. Mais écoutons la dernière réponse de Chimène au roi de Castille, qui n'a consenti au combat de Rodrigue contre don Sanche que sous la condition qu'elle épouserait le vainqueur.

Il faut l'avouer, sire,
Mon amour a paru, je ne puis m'en dédire.
Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr,
Et vous êtes mon roi, je vous dois obéir.

Mais à quoi que déjà vous m'ayez condamnée,
Pourrez-vous à vos yeux souffrir cet hyménée?
Et quand de mon devoir vous voulez cet effort,
Toute votre justice en est-elle d'accord?
Si Rodrigue à l'état devient si nécessaire,
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire,
Et me livrer moi-même au reproche éternel
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel?

Je ne puis mieux faire que de joindre à ce passage la note de Voltaire.

« Il me semble que ces beaux vers que dit Chi» mène la justifient entièrement. Elle n'épouse » point Rodrigue : elle fait même des remontran» ces au roi. J'avoue que je ne conçois pas com» ment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de » la plaindre et de l'admirer. Elle dit à la vérité » au roi : *Je dois obéir*; mais elle ne dit point : » *J'obéirai*. Le spectateur sent bien pourtant » qu'elle obéira; et c'est en cela, ce me semble, » que consiste la beauté du dénoûment. »

C'est ainsi que le grand *ennemi* de Corneille le défend contre l'Académie. S'il est permis d'ajouter quelque chose à l'opinion d'un si grand maître, j'observerai que celui qui rédigea le jugement de l'Académie se méprend dans les idées et dans les termes, quand il dit que le sujet du *Cid* est son mariage avec Chimène. Ce mariage, dans le cas où il aurait lieu, serait le dénoûment et non pas le sujet. Puisqu'il faut revenir à la rigueur des termes techniques, le sujet de la pièce de Cor-

neille est l'amour que Rodrigue et Chimène ont l'un pour l'autre, traversé par la querelle de don Diègue et du comte, et par la mort de ce dernier, tué par le Cid. La situation violente de Chimène entre son amour et son devoir forme le nœud qui doit se trouver dans toute action dramatique; et ce nœud est en lui-même un des plus beaux qu'on ait imaginés, indépendamment de la péripétie qui peut terminer la pièce. Cette péripétie, ou changement d'état, est la double victoire de Rodrigue; l'une sur les Maures, qui sauve l'état et met son libérateur à l'abri de la punition; l'autre sur don Sanche, laquelle, dans les règles de la chevalerie, doit satisfaire la vengeance de Chimène. Jusque-là le sujet est irréprochable dans tous les principes de l'art, puisqu'il est conforme à la nature et aux mœurs. Il est de plus très-intéressant, puisqu'il excite à la fois l'admiration et la pitié; l'admiration pour Rodrigue, qui ne balance pas à combattre le comte, dont il adore la fille; l'admiration pour Chimène, qui poursuit la vengeance de son père en adorant celui qui l'a tué; et la pitié pour les deux amans, qui sacrifient l'intérêt de leur passion aux lois de l'honneur. Je dis l'intérêt de leur passion, et non pas leur passion même; car si Chimène cessait d'aimer Rodrigue parce qu'il a fait le devoir d'un fils en vengeant son père, comme le veut cet ignorant de Scudéry qui n'y entend rien, la pièce ne ferait

pas le moindre effet. Laissons ce pauvre homme traiter Chimène de *dénaturée*, de *parricide*, de *monstre*, de *furie*, de *Danaïde*, et s'étonner que *la foudre ne tombe pas sur elle*. Ces plates déclamations font pitié : on s'attend bien que ce n'est pas là le style de l'Académie; il est aussi honnête que celui de Scudéry est indécent. Elle avoue que l'amour de Chimène n'est point condamnable. « Nous n'entendons pas, dit-elle, » condamner Chimène de ce qu'elle aime le meur- » trier de son père, puisque son engagement avec » Rodrigue avait précédé la mort du comte, et » qu'il n'est pas en la puissance d'une personne » de cesser d'aimer quand il lui plaît. » Voilà donc l'Académie qui approuve ce qui est vraiment le sujet de la pièce, l'amour combattu par le devoir. Le dénoûment, qui n'est que la dernière partie de ce sujet, était délicat et difficile. On peut affirmer aujourd'hui avec Voltaire, avec toute la France qui applaudit *le Cid* depuis tant d'années, que Corneille s'en est tiré très-heureusement, et qu'il a su accorder ce qui était dû à la décence avec l'intérêt qu'on prend aux deux amans.

Si l'on eût été alors plus avancé dans la connaissance du théâtre, l'Académie aurait été plus loin. Elle aurait dit que ce qu'il y a de plus admirable dans *le Cid* est précisément cette passion de Chimène pour celui qu'elle poursuit et qu'elle doit poursuivre. Elle aurait reconnu ces combats

qui sont l'âme de la tragédie dans ces vers de Chimène :

Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie ;
Et *de quelque façon* qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
Je sais ce que l'*honneur*, après un tel outrage,
Demandait à l'*ardeur* d'un généreux courage.
Tu n'as fait le devoir [1] que d'un homme de bien ;
Mais aussi, *le faisant*, tu m'as appris le mien.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire ;
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire :
Même soin me regarde, et j'ai, *pour m'affliger*,
Ma gloire à soutenir et mon père à venger.
Hélas! *ton intérêt* ici me désespère :
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allégement qu'elle eût pu recevoir,
Et *contre* ma douleur j'aurais senti *des charmes*
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû,
Et cet affreux devoir dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine ;
Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentimens pour ta punition.
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne.
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi :
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

La versification laisse ici beaucoup à désirer ;

[1] Il fallait : *Tu n'as fait que le devoir d'un homme de bien.*

mais les sentimens sont vrais, et c'est toujours le ton de la tragédie.

L'Académie tombe ici dans une sorte de contradiction, lorsque, après avoir approuvé l'amour de Chimène, elle dit : « Nous la blâmons seule-» ment de ce que son amour l'emporte sur son » devoir, et qu'en même temps qu'elle poursuit » Rodrigue elle fait des vœux en sa faveur. » Non, l'amour ne l'emporte point sur le devoir : voyez si, dans la scène où elle demande justice au roi, elle épargne rien pour en obtenir vengeance. Il est vrai que, dans la scène où Rodrigue est à ses pieds plein d'amour et de désespoir, et lui demandant la mort, l'attendrissement la conduit jusqu'à dire :

Je ferai mon possible à bien venger mon père ;
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

Quoi donc! voudrait-on qu'elle lui dît qu'elle désire en effet sa mort? Ce sentiment serait injuste et atroce, puisque, de son aveu, il n'a rien fait que de légitime. Ce vœu serait l'expression de la haine, et Chimène n'en doit point avoir. Si elle allait jusque-là, c'est alors que l'amour serait éteint par l'offense involontaire de Rodrigue; et si les passions combattues sont intéressantes, les passions entièrement sacrifiées sont froides. Et où serait donc le mérite de Chimène, si elle le pour-

suivait en désirant véritablement sa mort? C'est parce qu'elle la demande en craignant de l'obtenir qu'elle nous paraît si intéressante; et quand nous l'avons entendue, devant le roi de Castille, crier *justice* et faire parler le sang de son père; lorsque ensuite, en présence de ce qu'elle aime, touchée de l'infortune d'un amant aussi malheureux qu'innocent, elle avoue qu'elle ne peut souhaiter sa mort, notre cœur reconnaît également dans ces deux scènes le cri de la nature; et, il faut bien le dire, Corneille la connaissait mieux que l'Académie.

Elle donne raison à Scudéry sur ce qu'on appelle, en poésie dramatique, *les mœurs* : elle avoue que Chimène *est, contre la bienséance de son sexe, amante trop sensible et fille trop dénaturée, et qu'elle est au moins scandaleuse, si elle n'est pas dépravée.*

J'en demande encore pardon à l'Académie: mais il m'est bien démontré qu'une *fille dénaturée* ne serait pas supportée au théâtre, bien loin d'y produire l'effet qu'y produit Chimène. Ce sont là de ces fautes qu'on ne pardonne jamais, parce qu'elles sont jugées par le cœur, et que les hommes rassemblés ne peuvent pas recevoir une impression opposée à la nature. L'exemple de l'Académie nous prouve au contraire combien l'esprit peut s'égarer en jugeant les effets du théâtre par des principes généraux et abstraits.

Chapelain, qui avait étudié la poétique plus en savant qu'en homme de goût, induisit probablement l'Académie en erreur sur ce mot de *mœurs*, qui est ici mal entendu. Les *mœurs* faisant partie de l'imitation théâtrale, il n'est pas nécessaire qu'elles soient rigoureusement bonnes; notre premier législateur, Aristote, l'avait très-bien senti et le dit expressément. Les mœurs dramatiques sont donc subordonnées, non-seulement aux circonstances, mais encore au temps et au pays où se passe la scène; et c'est ce que l'Académie, qui n'en dit pas un mot dans sa critique, paraît avoir entièrement oublié. L'action du *Cid* est du quinzième siècle, et se passe en Espagne dans le temps du règne de la chevalerie. A cette époque, et dans les mœurs alors établies, un gentilhomme qui n'aurait pas vengé l'affront fait à son père aurait été regardé avec autant d'exécration que s'il eût commis les plus grands crimes : il n'eût pas été seulement méprisé, il eût été abhorré. Ce devoir étant si sacré, il n'est donc pas *scandaleux* que Chimène ne prenne pas le parti de renoncer entièrement à Rodrigue, comme le voudrait l'Académie, qui prétend que c'est ainsi que devait finir *le combat de l'honneur contre l'amour*; que *cette victoire eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raisonnable*; que *ce n'est pas ce combat qu'elle désapprouve, mais la manière dont il se termine*, et que *celui des deux à qui le*

dessus demeure, devait raisonnablement succomber.

Je ne sais pas si cette victoire eût été bien *raisonnable*; mais je suis sûr qu'elle n'était point du tout théâtrale, et que si Corneille eût pris ce parti, l'Académie ne lui aurait jamais fait l'honneur de le critiquer. N'oublions pas qu'il y a dans le cœur de tous les hommes un fonds de justice naturelle, et que c'est elle qui dirige secrètement toutes les impressions qu'ils reçoivent au spectacle : c'est sur ce premier fondement que repose la morale du théâtre; c'est en conséquence de ce principe qu'on s'y intéresse même aux coupables, quand ils ont de grandes passions ou de grands remords, qui sont à la fois et leur excuse et leur punition : leur excuse, car tous nous sentons au fond du cœur de quoi les passions peuvent rendre l'homme capable; leur punition, et c'est ce qui répond à ceux qui craignent que ces exemples ne soient dangereux. Personne n'est tenté d'imiter Phèdre ou Sémiramis, malgré l'ivresse entraînante de l'une et la grandeur imposante de l'autre. Le poëte, au contraire, semble vous dire à chaque vers : Voyez comme Phèdre est tourmentée par un amour adultère! voyez comme Sémiramis, au milieu de sa puissance, est poursuivie par le repentir de son crime!

Des critiques de mauvaise foi ont dit de ces pièces et de quelques-unes du même genre: Mais

Chapelain, qui avait étudié la poétique plus en savant qu'en homme de goût, induisit probablement l'Académie en erreur sur ce mot de *mœurs*, qui est ici mal entendu. Les *mœurs* faisant partie de l'imitation théâtrale, il n'est pas nécessaire qu'elles soient rigoureusement bonnes; notre premier législateur, Aristote, l'avait très-bien senti et le dit expressément. Les mœurs dramatiques sont donc subordonnées, non-seulement aux circonstances, mais encore au temps et au pays où se passe la scène; et c'est ce que l'Académie, qu n'en dit pas un mot dans sa critique, paraît avo entièrement oublié. L'action du *Cid* est du qui zième siècle, et se passe en Espagne dans le tem du règne de la chevalerie. A cette époque, et da les mœurs alors établies, un gentilhomme n'aurait pas vengé l'affront fait à son père au été regardé avec autant d'exécration que s'il commis les plus grands crimes : il n'eût pas seulement méprisé, il eût été abhorré. Ce de étant si sacré, il n'est donc pas *scandaleux* Chimène ne prenne pas le parti de renoncer tièrement à Rodrigue, comme le voudrait l' démie, qui prétend que c'est ainsi que devait *le combat de l'honneur contre l'amour*; *cette victoire eût été d'autant* plus grande, q *eût été plus raisonnable*; que ce n'est p *combat qu'elle désapprouve, mais la m* *dont il s*[illegible], et que celui des deux à

comment s'intéresser à des personnages si criminels? Et fort souvent on les a crus, faute d'apercevoir l'espèce de sophisme qui est dans ce mot *s'intéresser*. Il y a deux manières de s'intéresser au théâtre : l'une consiste à désirer le bonheur des personnages qu'on aime, comme dans *Zaïre* et dans *le Cid*; l'autre, à plaindre l'infortune de ceux qu'on excuse, comme dans *Phèdre* et *Sémiramis*: et ces deux sortes d'intérêt sont également fécondes, quoique la première soit la plus heureuse.

Appliquons maintenant au *Cid* ces principes de justice universelle, et avouons qu'au fond les spectateurs ne font pas le moindre reproche à Rodrigue, et conséquemment désirent son bonheur. Or, le poëte a toujours raison quand il se conforme aux dispositions secrètes des spectateurs, et il ne leur déplaît jamais tant que quand il les trompe. Le Cid a tué le père de Chimène, il est vrai; mais il le devait, mais elle-même en convient; mais il a sauvé l'état; mais il a vaincu et désarmé le champion qui avait pris querelle pour Chimène; mais le roi n'a permis ce combat qu'à condition qu'elle recevrait la main du vainqueur : combien de contre-poids qui balancent le devoir de fille! Cependant la décence ne permet pas qu'elle accepte la main d'un homme qui, dans le même jour, a tué son père : elle la refuse donc; mais elle ne dit pas qu'elle la refusera toujours.

La bienséance est satisfaite; le spectateur, à qui l'on permet d'espérer le bonheur du Cid, s'en va content, et le poëte a raison.

Je ne me serais pas permis d'insister sur l'apologie d'un ouvrage que, dans sa naissance, le public défendit contre l'Académie, et dont le temps a consacré les beautés, si ce n'avait été une occasion de développer une théorie qui peut être de quelque utilité, et faire connaître sous quel point de vue il faut considérer l'art dramatique. C'est à quoi peut servir principalement l'analyse des ouvrages célèbres depuis long-temps appréciés. Concluons que dans *le Cid* le choix du sujet que l'on a blâmé est un des plus grands mérites du poëte. C'est, à mon gré, le plus beau, le plus intéressant que Corneille ait traité. Qu'il l'ait pris à Guilain de Castro, peu importe : on ne saurait trop répéter que prendre ainsi aux étrangers ou aux anciens pour enrichir sa nation, sera toujours un sujet de gloire, et non pas de reproche. Mais ce mérite du sujet est-il le seul? J'ai parlé de la beauté des situations, il faut y joindre celle des caractères. Le sentiment de l'honneur et l'héroïsme de la chevalerie respirent dans le vieux don Diègue et dans son fils, et ont dans chacun d'eux le caractère déterminé par la différence d'âge. Le rôle de Chimène, en général noble et pathétique, tombe de temps en temps dans la déclamation et le faux esprit dont la contagion s'étendait

encore jusqu'à Corneille, qui commençait le premier à en purger le théâtre; mais il offre les plus beaux traits de passion qu'ait fourni à l'auteur la peinture de l'amour, à laquelle il semble que son génie se pliait difficilement. Ils sont d'ailleurs trop connus pour les rappeler ici. Je ne m'arrêterai point non plus à discuter quelques autres observations de l'Académie, que je ne crois pas plus fondées que celle qu'on vient de voir, et qui partent du même principe d'erreur. Celles qui portent sur la partie dont ce tribunal devait le mieux juger, la diction, ne sont pas non plus à l'abri de tout reproche, et marquent une application trop rigoureuse de la grammaire à la poésie. Je me bornerai à deux exemples :

Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir.

Ces deux vers sont admirables. En voici la critique : « *Venger et punir* est trop vague; car » on ne sait qui doit être vengé ou qui doit être » puni. »

J'ose croire cette critique mal fondée, et je louerai ces deux vers précisément par ce qu'on y censure. D'abord le sens est clair : qui peut se méprendre sur ce qu'on doit *venger* et sur ce qu'on doit *punir* ? Mais ce qui me paraît digne de louange, c'est cette précision rapide qui est avare des mots parce que la vengeance est avare du

temps. *Venger et punir : meurs ou tue* : voilà les mots qui se précipitent dans la bouche d'un homme furieux ; il voudrait n'en pas dire d'autres.

Les momens sont trop chers pour les perdre en paroles,

dit don Diègue en ce même moment ; et c'est pour cela qu'il les ménage.

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ? le sais-tu ?

« Une *ardeur* ne peut être appelée *sang* par » métaphore ni autrement. »

J'en doute : l'on dirait fort bien, Cette ardeur que j'ai dans les yeux, mon père me l'a transmise avec son sang ; et, par une figure très-connue, en mettant la cause pour l'effet, je dirais, Cette ardeur que vous me voyez, c'est le sang de mon père ; et tout le monde m'entendrait. Cette critique est trop vétilleuse.

Au reste, rien ne fait plus d'honneur à l'Académie, et ne rachète mieux ses erreurs, alors très-pardonnables, que la manière dont elle s'exprime en finissant un travail dont elle ne s'était chargée qu'avec la plus grande répugnance. « La véhé» mence des passions, la force et la délicatesse » des pensées, et cet agrément inexplicable qui » se mêle dans tous les défauts du *Cid*, lui ont » acquis un rang considérable entre les poëmes » francais de ce genre. Si son auteur ne doit pas

» toute sa réputation à son mérite, il ne la doit
» pas toute à son bonheur; et la nature lui a été
» assez libérale pour excuser la fortune, si elle lui
» a été prodigue. »

C'est beaucoup qu'un pareil témoignage, si l'on songe au cardinal de Richelieu; c'est trop peu, si l'on considère la disproportion immense entre Corneille et tout ce qu'on lui opposait. Mais quel est l'artiste à qui l'on donne d'abord le rang qui lui est dû? Non-seulement le caractère de l'esprit humain s'y oppose, on pourrait même dire que cette justice tardive est en quelque sorte fondée en raison. Nos jugemens sont si incertains, si sujets à l'erreur, qu'ils ont besoin de la sanction du temps; et ce seul motif, sans parler de tous les autres, suffit pour rappeler sans cesse à l'homme d'un talent supérieur cette sentence de Voltaire: « L'or et la boue sont confondus pendant la vie » des artistes, et la mort les sépare. »

Le sujet des *Horaces*, qu'entreprit Corneille après celui du *Cid*, était bien moins heureux et bien plus difficile à manier. Il ne s'agit que d'un combat, d'un événement très-simple, qu'à la vérité le nom de Rome a rendu fameux, mais dont il semble impossible de tirer une fable dramatique. C'est aussi, de tous les ouvrages de Corneille, celui où il a dû le plus à son génie. Ni les anciens ni les modernes ne lui ont rien fourni: tout est de création. Les trois premiers actes, pris

séparément, sont peut-être, malgré les défauts qui s'y mêlent, ce qu'il a fait de plus sublime, et en même temps c'est là qu'il a mis le plus d'art. Fontenelle, dans ses *Réflexions sur l'Art poétique*, dont le principal objet est l'éloge de Corneille et la critique de Racine, a très-bien développé cet art employé par l'auteur des *Horaces* pour produire de la variété et des suspensions dans une situation qui est en elle-même si simple, et qui tient à un seul événement, à l'issue d'un combat. Il faut l'entendre; car, malgré sa partialité ordinaire, tout ce qu'il dit en cet endroit est très-vrai.

« Les trois Horaces combattent pour Rome, les » trois Curiaces pour Albe : deux Horaces sont » tués, et le troisième, quoique resté seul, trouve » moyen de vaincre les trois Curiaces; voilà ce » que l'histoire fournit. Que l'on examine quels » ornemens, et combien d'ornemens différens le » poëte y a ajoutés : plus on l'examinera, plus on » en sera surpris. Il fait les Horaces et les Curiaces » alliés et prêts à s'allier encore. L'un des Horaces » a épousé Sabine, sœur des Curiaces, et l'un » des Curiaces aime Camille, sœur des Horaces. » Lorsque le théâtre s'ouvre, Albe et Rome sont » en guerre, et ce jour-là même il se doit donner » une bataille décisive. Sabine se plaint d'avoir » ses frères dans une armée et son mari dans » l'autre, et de n'être en état de se réjouir des » succès de l'un ni de l'autre parti. Camille espé-

» rait la paix ce jour-là même, et croyait devoir
» épouser Curiace, sur la foi d'un oracle qui lui
» avait été rendu; mais un songe a renouvelé ses
» craintes. Cependant Curiace lui vient annoncer
» que les chefs d'Albe et de Rome, sur le point de
» donner bataille, ont eu horreur de tout le
» sang qui s'allait répandre, et ont résolu de finir
» cette guerre par un combat de trois contre
» trois, et qu'en attendant ils ont fait une trêve.
» Camille reçoit avec transport une si heureuse
» nouvelle, et Sabine ne doit pas être moins
» contente. Ensuite les trois Horaces sont choisis
» pour être les combattans de Rome, et Curiace
» les félicite de cet honneur, et se plaint en même
» temps de ce qu'il faut que ses beaux-frères pé-
» rissent, ou qu'Albe, sa patrie, soit sujette de
» Rome. Mais quel redoublement de douleur pour
» lui, quand il apprend que ses deux frères et lui
» sont choisis pour être les combattans d'Albe!
» Quel trouble recommence entre tous les per-
» sonnages! La guerre n'était pas si terrible pour
» eux. Sabine et Camille sont plus alarmées que
» jamais. Il faut que l'une perde ou son mari ou
» ses frères, l'autre ses frères ou son amant, et
» cela par les mains les uns des autres. Les com-
» battans eux-mêmes sont émus et attendris;
» cependant il faut partir, et ils vont sur le champ
» de bataille. Quand les deux armées les voient,
» elles ne peuvent souffrir que des personnes si

» proches combattent ensemble, et l'on fait un
» sacrifice pour savoir la volonté des dieux. L'es-
» pérance renaît dans le cœur de Sabine; mais
» Camille n'augure rien de bon. On leur vient
» dire qu'il n'y a plus rien à espérer, que les dieux
» approuvent le combat, et que les combattans
» sont aux mains. Nouveau désespoir, trouble plus
» grand que jamais. Ensuite vient la nouvelle que
» deux Horaces sont tués, le troisième en fuite,
» et les trois Curiaces maîtres du champ de ba-
» taille. Camille regrette ses deux frères, et a une
» joie secrète de ce que son amant est vivant et
» vainqueur : Sabine, qui ne perd ni ses frères ni
» son mari, est contente; mais le père des Horaces,
» uniquement touché des intérêts de Rome qui
» va être sujette d'Albe, et de la honte qui re-
» jaillit sur lui par la fuite de son fils, jure qu'il
» le punira de sa lâcheté et lui ôtera la vie de ses
» propres mains; ce qui redonne une nouvelle
» inquiétude à Sabine. Mais on apporte enfin au
» vieil Horace une nouvelle toute contraire. La
» fuite de son fils n'était qu'un stratagème dont il
» s'est servi pour vaincre les trois Curiaces qui sont
» demeurés morts sur le champ de bataille. Rien
» n'est plus admirable que la manière dont cette ac-
» tion est menée : on n'en trouvera, ni l'original
» chez les anciens, ni la copie chez les modernes. »

Rien n'est plus juste : toutes ces alternatives de douleur et de joie, d'espérance et de crainte, sont

l'âme de la tragédie, et sont ici de l'invention de Corneille. Sur cet exposé, l'on croirait que la pièce est parfaite : il s'en faut pourtant de beaucoup, et l'auteur lui-même en convient avec cette noble candeur qui ajoute à la gloire du talent en contribuant au progrès de l'art et à l'instruction des artistes. Fontenelle, qui n'est pas tout-à-fait de si bonne foi, a ici un petit tort assez commun, soit qu'on veuille louer, soit qu'on veuille blâmer; c'est de ne montrer qu'un côté des objets. En effet, d'où vient que Voltaire, dont les observations s'accordent jusqu'ici avec celles de Fontenelle, et qui, de plus, parle des beautés de détail avec cet enthousiasme d'admiration et ce sentiment profond qui n'appartient qu'à un grand artiste, finit cependant par conclure en termes exprès que le sujet des Horaces *n'était pas fait pour le théâtre?* C'est qu'il considère l'ensemble dont Fontenelle n'avait considéré que quelques parties. Et d'abord, tout ce que nous venons de voir ne forme que trois actes, et finit au commencement du quatrième. La pièce est donc terminée. Le sujet est rempli. Il s'agissait de savoir qui l'emporterait de Rome ou d'Albe : les Curiaces sont morts; Horace est vainqueur; tout est consommé. Ce qui suit forme non-seulement deux autres pièces, ce qui est un vice capital, mais, par un effet malheureusement rétroactif, nuit beaucoup à la première, en ternissant le caractère qu'on vient d'admirer, et en

rendant odieux gratuitement le personnage d'Horace qui avait excité de l'intérêt. L'une de ces deux actions ajoutées à l'action principale est le meurtre de Camille, qui est atroce et inexcusable; l'autre est le péril d'Horace mis en jugement, et accusé devant le roi par un Valère qu'on n'a pas encore vu dans la pièce ; et cette dernière action est infiniment moins attachante que la première, parce qu'on sent trop bien qu'Horace, qui vient de rendre un si grand service à sa patrie, ne peut pas être condamné. Ces trois actions bien distinctes, qui, ne pouvant se lier, ne peuvent que se nuire, composent un tout extrêmement vicieux ; et il est bien sûr que, sans le juste respect que l'on a pour le nom du père du théâtre, on n'entendrait pas ces deux derniers actes, aussi inférieurs aux trois premiers qu'ils en sont indépendans.

Mais du moins l'auteur, en se réduisant à ces trois actes, pouvait-il faire un tout régulier ? Je ne le crois pas, car il n'y avait pas de dénoûment possible; et c'est ici qu'il faut examiner le côté des objets que n'a pas présenté Fontenelle. Nous y verrons que les ressources si ingénieuses qu'a trouvées Corneille pour relever la simplicité de son sujet, ont un grand inconvénient : c'est de mettre des personnages principaux dans une situation dont il ne peut les tirer heureusement. Car je suppose qu'il voulût finir à la victoire

d'Horace, comme la nature du sujet le lui prescrivait, que deviendra cette Camille qui vient de perdre son amant? C'est un principe convenu que le dénoûment doit décider de l'état de tous les personnages d'une manière satisfaisante. Que faire de Camille? La laisser résignée à son malheur était bien froid, et, de plus, contraire à l'histoire qui est si connue. La tuer flétrit le caractère d'Horace, et, de plus, commence nécessairement une seconde action; car on ne peut pas finir la pièce par un meurtre si révoltant. Et Sabine? Elle n'est pas si importante que Camille: mais il faut donc la laisser aussi pleurant ses trois frères? Rien de tout cela ne comporte un dénoûment convenable, et quoiqu'il y ait de l'art à mettre les personnages dans des situations difficiles, cet art ne suffit pas; l'essentiel est de savoir les en faire sortir. Corneille, n'en trouvant pas le moyen, a pris le parti de suivre jusqu'au bout toute l'histoire d'Horace, sans se mettre en peine de la multiplicité d'actions. Ce ne fut pas ignorance des règles; elles étaient connues, et il avait observé l'unité d'objet dans *le Cid*, et même à peu près celle de temps et de lieu : ce fut impossibilité de faire autrement; et c'est pour cela, sans doute, que son illustre commentateur pense que ce sujet ne pouvait pas fournir une tragédie. Ce n'est pas tout, et voici ce que Fontenelle, en louant l'invention des personnages de Sabine et

de Camille, n'a pas vu ou n'a pas voulu voir. Ces deux rôles, que l'auteur a imaginés pour remplir le vide du sujet, ne laissent pas de le faire sentir quelquefois, même dans ces trois premiers actes si admirables d'ailleurs. Ils occupent la scène, mais plus d'une fois ils la font languir; enfin, ils n'excitent guère qu'un intérêt de curiosité. Cette langueur se fait sentir dès les premières scènes; par exemple, lorsque Sabine, après avoir ouvert la pièce avec sa confidente Julie, la quitte, sans aucune raison apparente, en voyant paraître Camille, et dit à celle-ci :

> Ma sœur, entretenez Julie ;

et lorsque Camille dit à cette confidente :

> Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne !

Il est reconnu que des personnages dramatiques ne doivent pas venir sur le théâtre uniquement pour *s'entretenir*, et que chaque scène doit avoir un motif. Ce défaut est encore plus sensible au troisième acte que Sabine commence par un monologue inutile, et dans la quatrième scène de ce même acte, où Sabine et Camille disputent à qui des deux est la plus malheureuse.

> Quand il faut que l'un meure, et par les mains de l'autre,
> C'est un *raisonnement* bien mauvais que le vôtre.

Il est clair que ces raisonnemens sont nécessairement froids, et qu'une sœur et une amante,

pendant que le frère et l'amant sont aux mains, doivent faire autre chose que *raisonner*. On sent ici le côté faible du sujet. Sabine, quoique plus liée à l'action que l'infante du *Cid*, quoique dans la première scène elle dise de très-belles choses, est pourtant un rôle purement passif et qui ne sert essentiellement à rien. Elle ne peut que s'affliger de la guerre qui sépare les deux familles, et l'on est trop sûr qu'elle n'empêchera pas son époux Horace d'aller au combat, et que Camille n'aura pas plus de pouvoir sur Curiace son amant. Le caractère de ces deux guerriers est trop prononcé pour qu'on puisse en douter. Les voilà donc réduites à attendre l'événement sans pouvoir y influer en rien; et toutes les fois que l'on établit sur la scène un combat d'intérêts opposés, c'est un principe de l'art que l'issue en doit être douteuse, et que les contre-poids réciproques doivent se balancer de manière qu'on ne sache qui des deux l'emportera. Quand Sabine vient proposer à son frère et à son mari de lui donner la mort, et qu'elle leur dit:

> Qu'un de vous deux me tue, et que l'autre me venge,

on sait trop qu'ils ne feront ni l'un ni l'autre. Ce n'est donc qu'une vaine déclamation; car Sabine ne doit pas plus le demander qu'ils ne doivent le faire: c'est un remplissage amené par des sentimens peu naturels.

D'un autre côté, l'amour de Camille, dans ces trois premiers actes, ne saurait produire un grand effet. Pourquoi? D'abord, c'est qu'il est exprimé assez faiblement; ensuite, c'est que les deux Horaces, et surtout le père, du moment qu'ils paraissent, ont une grandeur qui efface tout, et s'emparent de tout l'intérêt. Tel est le cœur humain: quand il est fortement rempli d'un objet, il n'y a plus de place pour tout le reste; et, c'est sur cette grande vérité, démontrée par l'expérience, qu'est fondé ce principe d'unité qu'on a si ridiculement combattu, comme si c'eût été une convention arbitraire, et non pas le vœu de la nature. Transportons-nous au théâtre; mettons-nous au moment où Horace et Curiace, près d'aller combattre, sont avec Sabine et Camille qui font de vains efforts pour les retenir : voyons arriver le vieil Horace :

> Qu'est ceci, mes enfans? Écoutez-vous vos flammes?
> Et perdez-vous encor le temps avec ces femmes?
> Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?
> Fuyez, et laissez-les déplorer leurs malheurs.

Dès cet instant, Sabine et Camille ne sont plus rien. On ne voit plus que Rome, on n'entend plus que le vieil Horace. Les deux femmes sortent sans qu'on y fasse attention; et, lorsque le vieux Romain interrompt les adieux des deux jeunes guerriers par ces vers :

> Ah! n'attendrissez point ici mes sentimens.

Pour vous encourager, ma voix manque de termes :
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes ;
Moi-même, en cet adieu, j'ai les larmes aux yeux.
Faites votre devoir et laissez faire aux dieux.

Cette larme paternelle qui tombe des yeux de l'inflexible vieillard, touche cent fois plus que les plaintes superflues des deux femmes. On reconnaît la vérité de ce qu'a dit Voltaire, que l'amour n'est point fait pour la seconde place. On est enchanté qu'un critique tel que lui, aussi grand juge que grand modèle, rende à Corneille ce témoignage.

« J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous » les théâtres étrangers une situation pareille, un » pareil mélange de grandeur d'âme, de douleur » et de bienséance, et je ne l'ai point trouvé. »

C'est ce rôle étonnant et original du vieil Horace, c'est le beau contraste de ceux d'Horace le fils et de Curiace, qui produit tout l'effet de ces trois premiers actes ; ce sont ces belles créations du génie de Corneille qui couvrent de leur éclat les défauts mêlés à tant de beautés, et qui, malgré le hors-d'œuvre absolu des deux derniers actes, et la froideur inévitable qui en résulte, malgré le meurtre de Camille, si peu tolérable et si peu fait pour la scène, y conserveront toujours cette pièce, moins comme une belle tragédie que comme un ouvrage qui, dans plusieurs parties, fait honneur à l'esprit humain, en montrant jusqu'où il peut s'élever sans aucun modèle et par l'élan de sa pro-

pre force. Un sentiment intérieur et irrésistible, plus fort que toutes les critiques, nous dit qu'il serait trop injuste de ne pas pardonner, même les plus grandes fautes, à un homme qui montait si haut en créant à la fois la langue et le théâtre. On peut bien l'excuser, lorsque, emporté par un vol si hardi, il ne songe pas même comment il pourra s'y soutenir. Il tombe, il est vrai, mais ce n'est pas comme ceux qui n'ont fait que des efforts inutiles pour s'élever; il tombe après qu'on l'a perdu de vue, après qu'il est resté long-temps à une hauteur où personne n'avait atteint. Des juges sévères, en trouvant tout simple que l'admiration qu'il inspirait ait entraîné les esprits, dans la nouveauté de ses ouvrages et dans les premiers beaux jours qu'il fit luire sur la France, s'étonnent que longtemps après, lorsque l'art fut perfectionné et que le théâtre français eut des ouvrages infiniment plus achevés que les siens, le nombre et la nature de ses fautes n'aient pas nui à l'impression de ses beautés. Ils attribuent cette indulgence à la seule vénération qui est due à son nom : je crois qu'il y en a une autre raison plus puissante. Dans un siècle où le goût est formé, on voit toujours avec une curiosité mêlée d'intérêt ces monumens anciens, sublimes dans quelques parties, et imparfaits dans l'ensemble, qui appartiennent à la naissance des arts. La représentation des pièces de Corneille nous met à la fois sous les yeux et son

génie et son siècle. C'est pour nous un double plaisir de les voir en présence, et de juger ensemble l'un et l'autre. Ses beautés marquent le premier, ses défauts rappellent le second. Celles-là nous disent : Voilà ce qu'était Corneille ; ceux-ci : Voilà ce qu'étaient tous les autres.

Qu'on ne craigne donc point, par un intérêt mal entendu pour sa gloire, de voir relever des défauts qui ne la ternissent point. Elle est protégée par le sentiment légitime de l'orgueil national, qui revendiquera dans tous les temps le nom de cet homme extraordinaire, comme un de ses plus beaux titres d'illustration.

Nous n'en sommes encore qu'à son troisième ouvrage; et quoique *les Horaces* forment un tout infiniment plus défectueux et plus irrégulier que *le Cid*, quoique l'auteur n'y remplisse pas à beaucoup près la carrière de cinq actes, il y a pourtant, si l'on considère la nature des beautés, un progrès dans son talent. Celles du *Cid* ne sont pas d'un ordre si relevé que celles des *Horaces* : c'est ici qu'il atteignit au plus haut degré du sublime, et depuis il n'a pas été au delà, pas même dans *Cinna*. J'ai parlé du *qu'il mourût* en expliquant le Traité de Longin : et comment ne l'aurais-je pas cité, puisqu'il s'agissait de sublime ! Je n'y ajouterai rien aujourd'hui que la note qu'on trouve à cet endroit dans le *Commentaire* de Voltaire. « Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait

» du plus grand sublime, ce mot auquel il n'en » est aucun de comparable dans toute l'antiquité. » Tout l'auditoire fut si transporté, qu'on n'en» tendit jamais le vers faible qui suit : et le mor» ceau,

» N'eût-il que d'un moment reculé sa défaite, etc.,

» étant plein de chaleur, augmenta encore la force » du *qu'il mourût*. Que de beautés ! et d'où nais» sent-elles? d'une simple méprise très-naturelle, » sans complication d'événemens, sans aucune » intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a » d'autres beautés tragiques ; mais celle-là est du » premier rang. »

J'oserai, à l'occasion de cette note, proposer un avis contraire à celui de Voltaire qui trouve faible ce vers :

Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

Je sais que c'est l'opinion commune ; mais est-elle bien fondée? Je n'appelle faible que ce qui est au-dessous de ce qu'on doit sentir ou exprimer. Or, je demande si, après ce cri de patriotisme romain, *qu'il mourût*, on pouvait dire autre chose que ce que dit le vieil Horace. Sans doute, en jugeant par comparaison, tout paraîtra faible après le mot qui vient de lui échapper. Mais en ce cas, dès qu'on a été sublime, il faudrait se taire ; car on ne peut pas l'être toujours, et nous avons vu

dernièrement dans Cicéron qu'il est insensé d'y prétendre. La nature, que l'on doit consulter en tout, exige seulement que l'on suive l'ordre des idées qu'elle prescrit. Horace devait-il s'arrêter sur le mot *qu'il mourût?* Il est beau pour un Romain, mais il est dur pour un père; et Horace est à la fois l'un et l'autre : on vient de le voir dans l'adieu paternel qu'il faisait tout à l'heure à son fils. Quelle est donc l'idée qui doit suivre naturellement cet arrêt terrible d'un vieux républicain, *qu'il mourût?* C'est assurément la possibilité consolante que, même en combattant contre trois, en se résolvant à la mort, il y échappe cependant; et après tout, est-il sans exemple qu'un seul homme en ait vaincu trois? Pourquoi donc Horace n'embrasserait-il pas cette idée, au moins un instant? C'est Rome qui a prononcé *qu'il mourût*; c'est la nature qui, ne renonçant jamais à l'espérance, ajoute tout de suite :

Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

Je veux bien que Rome soit ici plus sublime que la nature : cela doit être. Mais la nature n'est pas *faible* quand elle dit ce qu'elle doit dire. Telles sont les raisons qui m'autorisent à penser que non-seulement ce vers n'est pas répréhensible, mais même qu'il est assez heureux de l'avoir trouvé.

Mais en admirant dans le vieil Horace cette énergie entraînante, cette grandeur de sentimens

qui laisse pourtant à la sensibilité paternelle ce qu'elle doit lui laisser, oublierons-nous ce que nous devons d'éloges aux rôles de Curiace et du jeune Horace si habilement contrastés? Le dernier montre partout cette espèce de rigidité féroce qui, dans les premiers temps de la république, endurcissait toutes les vertus romaines, et qui convenait d'ailleurs à un guerrier farouche, qu'on voit dans la suite de la pièce répandre le sang de sa sœur, pour avoir fait entendre dans le bruit de sa victoire les emportemens d'une amante malheureuse. Curiace, au contraire, fait voir une fermeté mesurée, et même douce, qui n'exclut point les sentimens de l'amour et de l'amitié. C'est avec cette opposition si belle et si dramatique que Corneille a fait un chef-d'œuvre de la scène entre ces deux guerriers; et si l'on oublie quelques fautes de diction, quels vers! quel style!

HORACE.

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance une illustre matière.
Il épuise sa force à former un malheur,
Pour mieux se mesurer avec notre valeur;
Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.
Combattre un ennemi pour le salut de tous,
Et contre un inconnu s'exposer seul aux coups,
D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire;
Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire [1].

[1] Voltaire blâme ce deuxième hémistiche, comme fait

Mourir pour son pays est un si digne sort,
Qu'on briguerait en foule une si belle mort.
Mais vouloir *au public* immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-mêm
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous.
L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux,
Et peu d'hommes au cœur l'ont assez imprimée
Pour oser aspirer à tant de renommée.

CURIACE.

. . . .
Pour moi, je l'ose dire, et vous l'avez pu voir,
Je n'ai point consulté pour suivre mon devoir.
Notre longue amitié, l'amour ni l'alliance
N'ont pu mettre un moment mon esprit en balance;
Et puisque par ce choix Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que *Rome vous a fait*,
Je crois faire pour elle autant que vous pour Rome
J'ai le cœur aussi bon : mais enfin je suis homme.
Je vois que votre honneur demande tout mon sang
Que tout le mien consiste à vous percer le flanc;
Près d'épouser la sœur, qu'il faut tuer le frère,
Et que pour mon pays *j'ai le sort si contraire.*
Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur
J'ai pitié de moi-même, et jette un œil d'envie
Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie.
Sans souhait toutefois de pouvoir reculer,
Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler.

uniquement pour la rime. J'avoue que cette espèce de ré-
pétition ne me choque point : elle me semble naturelle,
amenée par le sens et par le ton de la phrase.

J'aime ce qu'il me donne et je plains ce qu'il m'ôte ;
Et si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

HORACE.

Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être ;
Et si vous m'égalez, faites-le mieux paraître.
La *solide* vertu *dont je fais vanité* [1]
N'admet point de faiblesse avec sa fermeté ;
Et c'est mal de l'honneur entrer dans la carrière
Que dès le premier pas regarder en arrière.
Notre malheur est grand : il est au plus haut point ;
Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point.
Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie.
Celle de recevoir de tels commandemens
Doit étouffer en nous tous autres sentimens.
Qui, près de le servir, considère autre chose,
A faire ce qu'il doit lâchement se dispose.
Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien :
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère ;
Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

CURIACE.

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.
Mais cette âpre vertu ne m'était pas connue :
Comme notre malheur, elle est au plus haut point ;
Souffrez que je l'admire et ne l'imite point.

Écoutons encore Voltaire sur cette imposante

[1] Il y a ici une sorte de contradiction dans les termes. On ne peut faire *vanité* de ce qui est *solide*. Il fallait *dont je me fais un devoir*, ou *dont je fais gloire*.

et superbe scène : c'est au génie qu'il appartient de sentir et de louer le génie.

« A ces mots, *je ne vous connais plus..... je » vous connais encore*, on se récria d'admiration. » On n'avait jamais rien vu de si sublime. Il n'y » a pas dans Longin un seul exemple d'une pa- » reille grandeur. Ce sont ces traits qui ont mérité » à Corneille le nom de *grand*, non-seulement » pour le distinguer de son frère, mais du reste » des hommes. Une telle scène fait pardonner » mille défauts. » C'est ainsi que s'exprime le *grand détracteur* de Corneille.

Il relève avec le même plaisir des beautés d'un ordre inférieur, mais encore étonnantes par rapport au temps où l'auteur écrivait ; par exemple, le récit du combat des Horaces et des Curiaces, imité de Tite-Live, et comparable à l'original. Ce n'est pas un petit mérite d'avoir su exprimer alors avec élégance et précision des détails que la nature de notre langue et de notre versification rendait très-difficiles. C'est une observation que je ne dois pas omettre dans un article où je me suis proposé de marquer tous les genres d'efforts et de succès qui sont autant d'obligations que nous avons à Corneille.

Resté seul contre trois, mais *en cette aventure* [1]
Tous trois étant blessés et lui seul sans blessure,

[1] Hémistiche fait pour la rime.

Trop faible pour eux tous, trop fort pour chacun d'eux,
Il sait bien se tirer d'un pas si hasardeux.
Il fuit pour mieux combattre, et cette prompte ruse
Divise adroitement trois frères qu'elle abuse.
Chacun le suit d'un pas ou plus ou moins pressé,
Selon qu'il se rencontre ou plus ou moins blessé.
Leur ardeur est égale à *poursuivre sa fuite ;*
Mais leurs *coups* [1] inégaux séparent leur poursuite.
Horace, les voyant l'un de l'autre écartés,
Se retourne, et déjà les croit demi-domptés.
Il attend le premier, et c'était votre gendre.
L'autre, tout indigné qu'il ait osé l'attendre,
En vain en l'attaquant fait paraître un grand cœur :
Le sang qu'il a perdu ralentit sa vigueur.
Albe à son tour commence à craindre un sort contraire ;
Elle crie au second qu'il secoure son frère :
Il se hâte et s'épuise en efforts superflus ;
Il trouve en les joignant que son frère n'est plus.
. . . Tout hors d'haleine, il prend pourtant sa place,
Et *redouble* [2] bientôt la *victoire* d'Horace.
Son courage sans force est un débile appui ;
Voulant venger son frère, il tombe auprès de lui.
L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie.

. . . .

Comme [3] notre héros se voit près d'achever,
C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.
« J'en viens d'immoler deux aux mânes de mes frères ;
» Rome aura le dernier de mes trois adversaires :
» C'est à ses intérêts que je veux l'immoler, »
Dit-il, et tout d'un temps on le voit y voler.
La victoire entre eux deux n'était pas incertaine ;

[1] Le mot propre était *leur force inégale.*

[2] Redouble la victoire, *geminatâ victoriâ*, expression plus latine que française.

[3] *Comme*, etc., construction peu faite pour la vivacité d'un récit.

L'Albain percé de coups ne se traînait qu'à peine,
Et, comme une victime aux marches de l'autel,
Il semblait présenter sa gorge au coup mortel.
Aussi le reçoit-il, peu s'en faut, sans défense,
Et son trépas de Rome établit la puissance.

Ceux qui connaissent les entraves de notre poésie sentiront tout ce qu'il y avait ici de difficultés à surmonter, surtout dans un temps où la langue n'était pas à beaucoup près ce qu'elle est devenue depuis, et avoueront que Corneille ne fut pas étranger à cet art d'exprimer et d'ennoblir les petits détails que Racine porta depuis au plus haut degré de perfection. C'est ce que fait remarquer le commentateur, à propos d'un autre morceau qui n'est aussi qu'une traduction de Tite-Live, je veux dire le discours du général des Albains, qui a pour objet d'empêcher le combat entre les deux nations, en remettant leur querelle entre les mains de trois guerriers choisis dans chacun des deux partis. « J'ose dire que le discours de l'auteur français est au-dessus du romain, plus nerveux, » plus touchant; et quand on songe qu'il était » gêné par la rime, et par un langage embarrassé » d'articles et qui souffre peu d'inversions, qu'il a » surmonté toutes ces difficultés, qu'il n'a employé » le secours d'aucune épithète, que rien n'arrête » l'éloquente rapidité de son discours, c'est là » qu'on reconnaît le grand Corneille. »

Finissons ce qui regarde *les Horaces* par cette

intéressante apostrophe de Sabine, d'abord à la ville d'Albe où elle était née, ensuite à celle de Rome où elle avait pris un époux. Ce morceau, d'un pathétique doux, se fait remarquer d'autant plus, qu'il contraste avec le ton de grandeur qui domine dans le reste de la pièce.

Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
Albe, mon chér pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une et mon époux dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le ciel pour ta félicité?
Je sais que ton état, encore en sa naissance,
Ne saurait sans la guerre affermir sa puissauce;
Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands destins
Ne se borneront pas chez les peuples latins;
Que les dieux t'ont promis l'empire de la terre,
Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre.
Bien loin de m'opposer à cette noble ardeur
Qui suit l'arrêt des dieux et court à ta grandeur,
Je voudrais déjà voir tes troupes couronnées,
D'un pas victorieux franchir les Pyrénées.
Va jusqu'en Orient pousser tes bataillons;
Va sur les bords du Rhin planter tes pavillons;
Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule;
Mais respecte une ville à qui tu dois Romule.
Ingrate, souviens-toi que du sang de ses rois
Tu tiens ton nom, tes murs et tes premières lois.
Albe est ton origine: arrête et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère.
Tourne ailleurs les efforts de tes bras triomphans,

Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfans ;
Et, se laissant *ravir* à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cinna, qui suivit *les Horaces*, est un drame beaucoup plus régulier. L'unité d'action, de temps et de lieu y est observée : les scènes sont liées entre elles, hors en un seul endroit où le théâtre reste vide, et l'action ne finit qu'avec la pièce.

Le pardon généreux d'Auguste, les vers qu'il prononce, qui sont le sublime de la grandeur d'âme; ces vers que l'admiration a gravés dans la mémoire de tous ceux qui les ont entendus, et cet avantage attaché à la beauté du dénoûment, de laisser au spectateur une dernière impression qui est la plus heureuse et la plus vive de toutes celles qu'il a reçues, ont fait regarder assez généralement cette tragédie comme le chef-d'œuvre de Corneille; et si l'on ajoute à ce grand mérite du cinquième acte le discours éloquent de Cinna dans la scène où il fait le tableau des proscriptions d'Octave; cette autre scène si théâtrale, où Auguste délibère avec ceux qui ont résolu de l'assassiner; les idées profondes et l'énergie de style qu'on remarque dans ce dialogue, aussi frappant à la lecture qu'au théâtre; le monologue d'Auguste au quatrième acte; la fierté du caractère d'Émilie et les traits heureux dont il est semé; cette préférence paraîtra suffisamment justifiée. Avant de détailler les raisons peut-être

non moins puissantes qu'on peut y opposer, j'ai cru devoir traduire le récit de Sénèque d'où l'auteur de *Cinna* a tiré son sujet. Il l'avait imprimé avec la pièce, mais en latin; et comme tout le monde sait à peu près par cœur la scène du pardon, on sera plus aisément à portée, en écoutant la traduction de Sénèque, de se rappeler ce que le poëte a emprunté au philosophe. Ce morceau se trouve dans le Traité *de la Clémence*.

« Auguste fut un prince doux et modéré, si » l'on n'examine que son règne. Il est vrai que, » n'étant que simple citoyen, à l'âge de vingt et » un ans, il avait déjà plongé le poignard dans le » sein de ses amis, et cherché à faire périr le con- » sul Marc-Antoine; il avait partagé le crime des » proscriptions. Mais, dans la suite, et lorsqu'il » avait passé l'âge de quarante ans, pendant un » séjour qu'il fit dans la Gaule, on vint lui rap- » porter que L. Cinna, homme d'un esprit ferme, » conspirait contre lui. Il sut en quel lieu, en » quel moment et de quelle façon l'on se propo- » sait de l'attaquer : c'était un complice qui était » le dénonciateur. Il résolut de se venger, et fit » venir ses amis pour les consulter.

» Dans cet intervalle, il passa une nuit fort » agitée, en réfléchissant qu'il allait condamner » à la mort un jeune homme d'une naissance il- » lustre, d'ailleurs irréprochable, et petit-fils du » grand Pompée. Quel changement! On l'avait

» vu, triumvir avec Marc-Antoine, donner à table
» des édits de proscription, et maintenant il lui
» en coûtait pour faire périr un seul homme. Il
» s'entretenait avec lui-même en gémissant, et
» prononçait de temps à autre des paroles qui se
» contredisaient. *Quoi donc! laisserai-je vivre*
» *mon assassin? Sera-t-il en repos tandis que je*
» *serai dans les alarmes? Il ne serait pas puni,*
» *lui qui, dans un temps où j'ai rétabli la paix*
» *dans le monde entier, veut, je ne dis pas seule-*
» *ment frapper, mais immoler au pied des autels*
» *une tête échappée à tant de combats sur terre*
» *et sur mer, et que tant de guerres civiles ont*
» *vainement attaquée?* Ensuite, après quelques
» instans de silence, et s'emportant contre lui-
» même plus que contre Cinna : *Pourquoi vivre,*
» *si tant de gens ont intérêt que tu meures? Quel*
» *sera le terme des supplices? Combien de sang*
» *faut-il encore verser? Ma tête est donc en butte*
» *aux coups de toute la jeune noblesse de Rome!*
» *C'est contre moi qu'ils aiguisent leurs poi-*
» *gnards! Ma vie n'est pas d'un si grand prix,*
» *qu'il faille que tant d'autres périssent pour la*
» *conserver!* Son épouse Livie l'interrompit enfin :
» *Voulez-vous recevoir*, dit-elle, *le conseil d'une*
» *femme? imitez les médecins : quand les remèdes*
» *usités ne réussissent pas, ils essaient les con-*
» *traires. Jusqu'ici la sévérité ne vous a servi de*
» *rien. Lépide a pris la place de Salvidienus,*

» *Muræna celle de Lépide, Cæpion celle de Muræna, Egnatius celle de Cæpion, pour ne pas parler d'ennemis plus obscurs que j'aurais honte de citer après de pareils noms. Essayez aujourd'hui si la clémence vous réussira. Pardonnez à Cinna. Il est découvert : il ne peut plus vous nuire. Il peut vous servir en vous faisant une réputation de bonté.* Charmé de ce conseil, Auguste en rendit grâces à Livie, fit contremander ses amis, et ordonna que Cinna se rendît chez lui. Alors ayant fait sortir tout le monde de sa chambre, et approcher un siége pour Cinna : *Je te prie avant tout*, lui dit-il, *de me laisser parler sans m'interrompre, de ne pas même troubler mes discours par le moindre cri : tu auras après toute liberté de parler. Tu as été mon ennemi en naissant; je t'ai trouvé dans le camp de mes ennemis, et je t'ai laissé vivre. Je t'ai laissé tous tes biens. Aujourd'hui ta richesse et ton bonheur sont au point que les vainqueurs sont jaloux des vaincus. Tu as désiré la dignité de grand pontife : tu l'as obtenue au préjudice de ceux dont les parens ont combattu sous mes enseignes. Voilà les obligations que tu m'as : et tu veux m'assassiner!* A ce mot, Cinna se récria que cette fureur insensée était loin de son esprit. *Tu tiens mal ta parole*, reprit l'empereur. *Nous étions convenus que tu ne m'interromprais pas.*

» *Tu veux m'assassiner*. Et tout de suite il lui » détailla les circonstances du complot, le nom » des conjurés, le lieu, l'heure, les mesures pri- » ses, celui qui devait tenir le glaive; et voyant » Cinna muet moins par obéissance que par con- » fusion : *Quel est ton dessein?* poursuit-il. » *Est-ce de régner? Je plains la république* » *s'il faut qu'excepté moi il n'y ait rien qui t'em-* » *pêche d'y tenir le premier rang. Ce n'est pas* » *ta considération qui impose; tu n'as pas même* » *assez de crédit pour tes affaires domestiques,* » *et en dernier lieu tu as perdu un procès contre* » *un affranchi. Crois-tu qu'il te soit plus facile de* » *te porter pour concurrent de César? Je le veux* » *bien, si je suis le seul obstacle à tes préten-* » *tions. Mais t'imagines-tu que les Paul-Émile,* » *les Cossus, les Servilius, les Fabius, tant d'au-* » *tres citoyens illustres, qui n'ont pas seule-* » *ment de grands noms, mais qui les soutiennent* » *et les honorent; t'imagines-tu qu'ils consenti-* » *ront à t'avoir pour maître?* Il serait trop long » de répéter tout son discours; car on dit qu'il » parla deux heures, comme s'il eût voulu pro- » longer ce seul châtiment qu'il lui imposait. Il » finit ainsi : *Je te donne la vie, Cinna, une se-* » *conde fois. Je te l'avais donnée comme à mon* » *ennemi; je te la donne comme à mon assassin.* » *Commençons dès ce moment à être amis, et* » *voyons lequel de nous deux sera de meilleure*

» *foi avec l'autre, ou moi qui te laisse la vie, ou* » *toi qui me la devras*. Bientôt après il lui déféra » le consulat, se plaignant que Cinna ne l'eût pas » osé demander. Il le compta depuis au nombre » de ses plus fidèles amis, et fut institué son uni- » que héritier. Depuis cette époque, il n'y eut » plus aucune conspiration contre lui. »

Quoiqu'on ait dû reconnaître dans ce morceau toutes les idées principales, et souvent même les expressions dont Corneille s'est servi dans le monologue d'Auguste et dans la fameuse scène du cinquième acte, je ne crois pas qu'on me soupçonne d'avoir voulu diminuer en rien le mérite de l'ouvrage ni celui de l'auteur. Je me suis, au contraire, assez souvent expliqué sur l'honneur attaché à ces heureux emprunts, qui ne profitent que dans des mains habiles. Il y a loin d'une conversation à une tragédie. J'ai voulu faire connaître bien précisément le fonds que Corneille a fait valoir, ce qui est à autrui et ce qui n'est qu'à lui. Cette connaissance est nécessaire pour apprécier le degré d'invention qu'il a mis dans chacun de ses ouvrages; et cet exemple peut servir en même temps à repousser les reproches injustes tant ré, pétés par les détracteurs de Racine et de Voltaire - qui, pour leur refuser le génie, rappellent sans cesse ce qu'ils nomment leurs larcins, comme s'il n'y avait qu'eux qui s'en fussent permis de sembla bles, comme s'il eût existé depuis la renaissance

des lettres un esprit qui ne dût rien à l'esprit des autres; enfin, comme si cette importation des richesses anciennes ou étrangères n'était pas, à proprement parler, le commerce du talent, espèce de commerce qui ne peut, comme beaucoup d'autres, se faire avec succès que par des hommes déjà fort riches de leur propre fonds, et capables d'améliorer celui d'autrui. N'oublions pas surtout de remarquer combien l'auteur de *Cinna* a embelli les détails qu'il a puisés dans Sénèque. Tel est l'avantage inappréciable des beaux vers, telle est la supériorité qu'ils ont sur la meilleure prose, que la mesure et l'harmonie ont gravé dans tous les esprits et mis dans toutes les bouches ce qui demeurait comme enseveli dans les écrits d'un philosophe, et n'existait que pour un petit nombre de lecteurs. Cette précision, commandée par le rhythme poétique, a tellement consacré les paroles que Corneille prête à Auguste, qu'on croirait qu'il n'a pu s'exprimer autrement; et la conversation d'Auguste et de Cinna ne sera jamais autre chose que les vers qu'on a retenus de Corneille.

Après avoir exposé ce qui a fait la réputation et le succès de *Cinna*, il faut voir ce que Voltaire et avec lui tous les bons juges ont trouvé d'essentiellement vicieux dans l'intrigue et les caractères.

Le premier acte présente une conspiration contre Auguste, formée par Cinna, petit-fils du grand

Pompée; par Maxime, ami de Cinna; par Émilie, fille de Toranius, qui est le tuteur d'Octave, et qui fut proscrit par son pupille. Émilie aime Cinna et en est aimée; mais elle ne veut consentir à l'épouser qu'après qu'il l'aura vengée du meurtrier de son père, et sa main est à ce prix. Cinna paraît animé contre Auguste, et par l'horreur qu'un Romain a naturellement pour la tyrannie, et par l'indignation que doit inspirer le souvenir des cruautés d'Octave. C'est la peinture énergique de ces sanglantes proscriptions et des crimes du triumvirat qui lui a servi, plus que tout le reste, à exciter la fureur des conjurés qu'il vient de rassembler pour prendre les dernières mesures, et déterminer le moment de l'exécution. Cet effrayant tableau, tracé par Cinna dans la troisième scène du premier acte, met dans son parti les spectateurs, qui ne voient dans son entreprise qu'une vengeance légitime, et le dessein toujours imposant de rendre la liberté à Rome et de punir un tyran qui a été barbare. Il importe de se rendre un compte fidèle de ces premières impressions qui s'établissent dans l'exposition du sujet : elles sont les fondemens nécessaires de l'intérêt que la pièce doit produire; elles dépendent absolument du poëte, et le spectateur les reçoit telles qu'on veut les lui donner, pour peu qu'elles aient un degré suffisant de probabilité morale, et sans doute elles l'ont ici. C'est un principe de l'art, fondé sur la

nature du cœur humain, que tout le reste du drame ne doit être que le développement successif de ces premières dispositions que l'art du poëte a fait naître dès le commencement; et c'est ce qui constitue l'unité d'intérêt. Voyons comment cette règle si esséntielle est observée dans *Cinna*.

L'ouverture du second acte nous fait voir Auguste entre les deux chefs de la conspiration, qui sont en même temps ses deux confidens les plus intimes, délibérant avec eux sur le dessein qu'il a d'abdiquer. Il s'en rapporte entièrement à leur avis sur le parti qu'il prendra de déposer ou de garder la souveraine puissance. Cette idée est grande et dramatique; elle est d'un homme de génie, et il n'y a personne qui n'en ait été frappé. Voltaire voudrait que ce projet d'abdication ne fût pas si subit, parce que rien ne doit l'être au théâtre; il voudrait que cette délibération fût amenée par quelque motif particulier, et qu'Auguste rappelât à ses confidens qu'il a déjà eu plusieurs fois la même pensée : et en effet, dans l'histoire, lorsque Auguste traite cette question avec Agrippa et Mécène, c'est à propos d'une nouvelle conspiration qu'il vient de découvrir, et des périls dont sa vie est continuellement menacée. La remarque du commentateur est juste; mais il est le premier à reconnaître que ce défaut n'affaiblit point le grand intérêt de curiosité que produit

cette belle scène; et l'on peut ajouter que c'est Racine qui a connu le premier cette observation exacte de toutes les convenances, qui ne laisse lieu à aucune objection : c'est le complément de la théorie dramatique, et il appartient naturellement au génie qui perfectionne ce que le génie a créé.

Voilà donc Cinna et Maxime, deux républicains décidés, maîtres du sort de Rome et de celui d'Auguste. Que vont-ils faire? Maxime ne balance pas à conseiller à l'empereur de renoncer à un pouvoir toujours odieux aux Romains et toujours dangereux pour lui. Cinna prend le parti contraire, et le soutient par les meilleures raisons possibles; et, ce qui est très-remarquable, c'est qu'il ne les appuie pas sur l'intérêt particulier d'Auguste, mais sur celui de Rome qui a besoin de lui. Il démontre que, dans l'état où sont les choses, l'empire ne peut se passer d'un maître, et qu'il ne peut en avoir un meilleur qu'Auguste. Il soutient que l'autorité de l'empereur est légitimement acquise, qu'il ne la doit qu'à ses *vertus*; il affirme que le gouvernement démocratique est le plus mauvais de tous; enfin il le conjure à genoux, comme le génie tutélaire de Rome, de veiller à sa conservation, et de ne pas l'abandonner aux guerres civiles et à l'anarchie. Il va jusqu'à dire que les dieux mêmes *ont voulu que Rome perdît sa liberté*; et sa politique est si bien raisonnée,

si persuasive qu'elle entraîne Octave, qui finit par lui dire :

> Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire;
> Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Il lui donne pour épouse Émilie, à laquelle il tient lieu de père depuis qu'il lui a ôté le sien.

On est déjà un peu étonné du parti que prend Cinna, et des discours qu'il tient; de voir le même homme que tout à l'heure il a peint comme un monstre exécrable, comme un tigre enivré de sang, devenu tout à coup pour lui un souverain légitime, le bienfaiteur des Romains et leur appui nécessaire. Mais ce n'est pas encore le moment d'examiner s'il a dit ce qu'il devait dire, si ses paroles s'accordent avec le caractère de son rôle. Je n'en suis pas à l'examen des caractères : je ne considère que les ressorts de l'action et la marche de la pièce. On peut être surpris que Cinna ait changé de langage jusqu'à ce point. Mais lorsque Maxime, dans la scène suivante, lui dit,

> Quel est votre dessein après ces beaux discours?

et qu'il répond,

> Le même que j'avais et que j'aurai toujours,

on voit que du moins il n'a pas changé de sentiment. Il ne veut pas qu'Auguste *en soit quitte pour l'effet d'un remords; que la tyrannie soit*

impunie. Il ne veut épouser Émilie que sur la cendre d'Octave : ce serait un supplice pour lui de la tenir d'un tyran. Il n'a donc dissimulé que par un excès de haine et de rage; il est altéré du sang d'Auguste : il ne lui suffit plus que Rome soit libre, il faut que l'oppresseur périsse. Cette fureur peut paraître atroce, si l'on considère qu'il a montré dans le premier acte beaucoup moins de ressentiment personnel contre Auguste, qui d'ailleurs le comblait de bienfaits, que d'ardeur pour la liberté, pour l'honneur de la rendre à sa patrie, et enfin pour l'hymen d'Émilie qu'il ne peut obtenir qu'à ce prix. On pourrait donc croire que, puisque l'abdication d'Octave et l'offre de la main d'Émilie lui donnaient ce qu'il désirait le plus, il ne pouvait s'acharner à vouloir la mort d'un homme qui ne lui a fait aucun mal, et qui même ne lui a fait que du bien. Mais on peut encore le justifier en ne voyant en lui qu'un inflexible républicain, qui veut, à quelque prix que ce soit, venger sa patrie et le sang de ses concitoyens. Le spectateur, accoutumé à la férocité des maximes romaines, peut encore se prêter à cette disposition de Cinna. D'ailleurs, il persiste dans ses résolutions, et le danger reste le même, puisque l'empereur n'est instruit de rien. L'intrigue est donc soutenue jusque-là, sans que la vraisemblance morale soit absolument blessée. Mais l'intérêt a déjà souffert, parce qu'au premier acte on

s'intéressait à la conspiration du petit-fils de Pompée et de l'amant d'Emilie contre un usurpateur représenté comme le bourreau des Romains, et qu'après le second acte on commence à s'intéresser davantage à Auguste, dont on a entendu Cinna lui-même légitimer l'usurpation, excuser les cruautés comme nécessaires, et exalter les vertus comme la sauvegarde de l'empire. Ce nouvel intérêt s'augmente encore par la confiance intime qu'Auguste vient de montrer pour Cinna et pour Maxime, par les témoignages d'amitié dont il les a comblés, par les grâces qu'il leur a prodiguées: de plus, il n'est guère possible de voir encore dans leur conspiration l'intérêt de la liberté publique, puisqu'il n'a tenu qu'à eux qu'elle fût rétablie sans effusion de sang. L'intrigue, sans s'être arrêtée, est donc au moins affaiblie, parce que l'intérêt a changé d'objet. Le troisième acte va nous offrir bien d'autres fautes d'une nature plus grave, et qu'il est difficile de justifier. Dans la première scène, Maxime nous apprend qu'il est amoureux d'Émilie : il sait que Cinna en est aimé, et que c'est pour elle qu'il conspire. Il est balancé entre la répugnance qu'il sent à servir son rival, et la honte de trahir ses amis en révélant leur complot à l'empereur. Il ne peut d'ailleurs se cacher à lui-même que c'est un très-mauvais moyen pour obtenir Emilie que de perdre son amant. L'esclave Euphorbe, son confident, avoue que la conjonc-

ture est embarrassante. Cependant il espère qu'*à force d'y rêver....* La scène finit à cette suspension, par l'arrivée de Cinna. Avouons, avant d'aller plus loin, que cet incident, qui va produire une révolution, est froid et mal imaginé.

D'abord ces sortes d'amours qu'on vient annoncer au troisième acte comme une nouvelle indifférente, et sans qu'on ait dit jusque-là un mot qui pût nous y préparer, sont opposées à l'esprit de la tragédie, qui exige que tous les ressorts dont se compose l'intrigue aient un degré d'intérêt suffisant pour attacher le spectateur. Et qui peut en prendre le moindre à cet amour subit de Maxime, qu'on voit déjà délibérer avec lui-même sur une action infâme, en homme tout prêt à la faire? Il n'y a rien de moins tragique. On voit que l'auteur avait besoin de ce moyen pour révéler la conspiration; mais on voit aussi qu'il fallait absolument en trouver un autre. La scène suivante amène une surprise bien extraordinaire. Cinna paraît : mais ce n'est plus ce Cinna que l'on a vu jusqu'ici furieux de patriotisme et avide du sang d'Auguste, c'est un homme tourmenté des plus vifs remords, se condamnant lui-même, et ne pouvant, malgré tout son amour pour Émilie, se résoudre à une action qu'il regarde à présent comme un crime abominable, et qui tout à l'heure lui paraissait la plus belle et la plus glorieuse qui pût immortaliser un Romain. Qui donc l'a pu

changer à ce point? Que s'est-il passé qui puisse tout à coup le rendre si différent de lui-même? Les remords sont dans la nature, sans doute, mais c'est lorsqu'on se résout à une action que l'on regarde soi-même comme un crime; et Cinna nous a parlé jusqu'ici de son entreprise comme d'un acte de vertu. Écoutons-le maintenant.

Je sens au fond du cœur mille remords cuisans,
Qui rendent à mes yeux tous ses bienfaits présens.
Cette faveur si pleine et si mal reconnue
Par un mortel reproche à tout moment me tue.
Il me semble surtout incessamment le voir
Déposer en nos mains son absolu pouvoir,
Écouter mes avis, m'applaudir et me dire :
« Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire;
» Mais je le retiendrai pour vous en faire part.... »
Et je puis en son sein enfoncer le poignard!

Quel est l'homme qui dans le fond du cœur ne lui réponde pas aussitôt: « Puisque vous êtes » susceptible d'un attendrissement si naturel, » comment n'avez-vous pas ressenti ces émotions » dans le moment où Auguste venait d'avoir avec » vous cette effusion de cœur si touchante? Com- » ment, loin d'être attendri, avez-vous paru plus » endurci que jamais dans votre haine pour lui » et dans la résolution de lui arracher la vie? Je » vous ai cru un Romain forcené, et ce n'est que » sous ce rapport que votre conduite me paraissait » concevable; mais puisque vous êtes capable d'être » ému à ce point, c'était alors que vous deviez l'être;

» ou la nature n'est pas en vous ce qu'elle est dans
» les autres hommes. »

Ce n'est pas tout : on pourrait croire que ce mouvement, quoique inattendu et déplacé, n'est au moins que passager, mais non : c'est désormais le sentiment qui domine dans Cinna. Sa manière de voir est changée en tout ; ce n'est pas une faiblesse involontaire qu'il se reproche, c'est le cri de sa conscience, qu'il n'est plus en lui de repousser. Auguste n'est plus à ses yeux un monstre abominable ; il ose le justifier, l'exalter en présence même d'Émilie qui persiste à demander sa mort. La conspiration lui paraît désormais un attentat odieux et inexcusable ; il ne balancerait pas à renoncer à ses desseins, s'il n'était encore retenu par son amour pour Émilie ; et quand, à force de reproches, elle est parvenue à recouvrer tout son empire sur lui, ce n'est qu'avec le désespoir dans l'âme qu'il se détermine à lui obéir ; c'est en lui annonçant que sa propre mort suivra celle d'Auguste.

> Vous le voulez, j'y cours ; ma parole est donnée :
> Mais ma main, aussitôt contre mon sein tournée,
> Aux mânes d'un *tel prince* immolant votre amant,
> A mon *crime* forcé joindra mon châtiment,
> Et par cette action dans l'autre confondue,
> Recouvrera *ma gloire* aussitôt que *perdue*.
> Adieu.

Où sommes-nous ? *Un tel prince ! mon crime !*

ma gloire perdue ! Pour faire sentir combien ce contraste inconcevable doit renverser toutes les idées que le poëte avait imprimées dans l'esprit des spectateurs, opposons quelques morceaux des premiers actes à ceux qui les contredisent d'une manière si formelle dans les suivans.

> Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
> Cette troupe entreprend *une action si belle !*
> . . . .
> S'il est pour me trahir des esprits assez bas,
> *Ma vertu* pour le moins ne me trahira pas :
> Vous la verrez, brillante au bord des précipices,
> *Se couronner de gloire* en bravant les supplices.

C'est ainsi que Cinna parlait à Émilie dans le premier acte. Au deuxième, il disait à Maxime, après la scène avec Auguste :

> Octave aura donc vu ses fureurs assouvies,
> Pillé jusqu'aux autels, sacrifié nos vies,
> Rempli les champs d'horreur, comblé Rome de morts,
> Et sera quitte après pour l'effet d'un remords !

Maxime lui objectant en vain l'offre que venait de faire Auguste de rendre la liberté à Rome, que répondait-il ?

> Ce ne peut être un bien qu'elle daigne estimer,
> Quand il vient d'une main lasse de l'opprimer.
> Elle a le cœur trop bon pour se voir avec joie
> Le rebut *du tyran* dont elle fut la proie.

Assurément il ne s'est rien passé de nouveau de-

puis qu'il s'exprimait ainsi. Que dit-il actuellement ?

O coup! ô trahison trop indigne d'un homme!
Dure, dure à jamais l'esclavage de Rome!
Périsse mon amour, périsse mon espoir,
Plutôt que de ma main *parte un crime si noir!*
. . . .

Au premier acte, il disait :

Ainsi d'un coup mortel la victime frappée
Fera voir si je suis du sang du grand Pompée.

Au troisième, il dit :

Les douceurs de l'amour, celles de la vengeance,
La gloire d'*affranchir le lieu de ma naissance*,
N'ont point assez d'appas pour *flatter ma raison*,
S'il faut les acquérir par *une trahison*,
S'il faut percer le flanc d'*un prince magnanime*,
Qui du *peu que je suis* fait une telle estime.

Du *peu que je suis! Le sang du grand Pompée!* Comment accorder ensemble des idées si disparates?

Il avait dit, en parlant d'Octave :

Quand le ciel par nos mains à le punir s'apprête,
Un lâche repentir garantira sa tête!

Et dans l'acte suivant, il dit :

Le ciel a trop fait voir, en de tels attentats,
Qu'il hait *les assassins* et punit *les ingrats*.

Que croire? Voilà *le ciel* qui veut punir Octave; voilà *le ciel* qui le défend et qui le vengera! Et qu'on ne dise pas que les remords et les combats qu'il éprouve, quoique venant trop tard pour être vraisemblables, l'autorisent cependant à varier à ce point dans ses pensées et dans ses sentimens. Non, quand même ce repentir serait à sa place, quand même la confiance et les bienfaits d'Auguste auraient fait sur lui leur impression au moment où ils devaient la faire, il ne peut raisonnablement rien dire de ce qu'il dit ici. Les choses en elles-mêmes n'ont pas pris une autre nature depuis qu'Auguste lui a confié le dessein d'abdiquer, et lui a donné Émilie. Si c'était auparavant une belle chose de tuer un tyran et d'affranchir Rome, comme il le disait, rien n'est changé; Octave est encore un tyran, et Rome est encore esclave. Que devait-il donc dire? « Il est » beau, il est glorieux de délivrer sa patrie d'un » tyran; c'est la vertu d'un Romain : mais ce » qu'Auguste a fait pour moi m'ôte la force d'exer- » cer une vertu si cruelle. » Voilà ce que pourrait dire un homme que l'on n'aurait pas annoncé comme un Brutus. Mais appeler la même action, tantôt un effort de magnanimité, tantôt une lâche trahison; refuser jusqu'à la liberté quand il faut la tenir d'un tyran, et dire ensuite en propres termes que c'est *être esclave avec honneur que de l'être d'Octave*, et rassembler dans un même

personnage un tissu continuel de contradictions si choquantes; c'est violer trop ouvertement l'unité de caractère, ce précepte qu'Aristote, Horace et Despréaux ont puisé dans la nature et dans la droite raison.

Servetur ad imum
Qualis ab incœpto processerit, et sibi constet.

Qu'en tout avec lui-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit à la fin tel qu'on l'a vu d'abord.

Il faut se figurer que le spectateur dit au personnage qu'il voit sur le théâtre : Qui êtes-vous et que voulez-vous? Je ne puis prendre de vos actions que l'idée que vous m'en donnez vous-même; car à cette idée est attaché l'intérêt que je puis éprouver. Voyons donc de quoi il s'agit. Auguste est-il un tyran qu'il faut punir, et ceux qui le tueront seront-ils de bons citoyens, vengeurs de la patrie? Vous, Cinna, êtes-vous ce citoyen? êtes-vous ce vengeur? est-ce là votre opinion? est-ce là votre caractère? Je le veux bien. Ce parti est très-plausible, je m'y range, et sous ce point de vue je m'intéresse à ce que vous allez faire. Mais si, au bout de deux actes, vous devenez tout à coup un autre homme, s'il faut blâmer ce que j'approuvais, et aimer ce que je haïssais, je ne peux plus vous suivre: et comment m'intéresser à ce que vous pouvez vouloir, quand vous-même ne le savez pas?

Il est inutile d'avertir que ce principe n'est pas applicable quand il s'agit des passions violentes,

telles que l'amour et la jalousie, qui sont faites pour bouleverser l'âme et la porter sans cesse d'un mouvement à un autre. Non-seulement alors l'unité de caractère n'est point violée, mais cette variation même est de l'essence du caractère établi : et quand le spectateur vous a dit, Je sais que vous aimez avec fureur, je sais que vous êtes jaloux avec rage, il s'attend à tout ce que peuvent faire la jalousie et l'amour. Mais ce n'est pas ici le cas; ce n'est point l'amour qui change les dispositions de Cinna à l'égard d'Auguste : au contraire, cet amour a si peu de pouvoir sur lui, qu'il ne veut point d'Émilie si elle lui est donnée par Auguste, et qu'ensuite elle peut à peine obtenir de lui de ne pas renoncer à la conspiration. Il a donc toute sa raison; l'amour ne lui a point renversé la tête, et ses contradictions n'ont point d'excuse. Je n'aurais pas même songé à prévenir cette objection si improbable, s'il n'était pas très-commun d'élever sur les choses les plus claires des difficultés entièrement étrangères à la question.

Concluons que le rôle de Cinna est essentiellement vicieux, en ce qu'il manque à la fois et d'unité de caractère, et de vraisemblance morale. Ajoutons maintenant qu'il manque aussi de cette noblesse soutenue, convenable à un personnage principal, qui ne doit rien dire ni rien faire d'avilissant. Or, actuellement que nous avons appris, en voyant ce qu'il est au troisième acte, que ce n'est rien moins

qu'un républicain féroce, et que ce n'était pas la soif du sang d'Auguste qui l'engageait à parler contre son sentiment, l'excès de dissimulation où il s'est porté peut-il ne pas l'avilir aux yeux du spectateur? N'a-t-il pas fait le rôle d'un malhonnête homme quand il s'est jeté aux genoux d'Auguste pour le déterminer à garder l'empire? Et qui l'obligeait à tant d'hypocrisie? On n'en conçoit pas la raison, et il paraissait bien plus simple de laisser cette bassesse hypocrite à Maxime, qui n'est dans la pièce qu'un personnage entièrement sacrifié.

Nous avons vu déjà combien son amour était froid : sa conduite dans le quatrième acte est quelque chose de bien pis. Il fait révéler la conspiration à l'empereur par l'esclave Euphorbe, qui dit en même temps à Auguste que Maxime s'est tué de désespoir; et cependant ce même Maxime vient chez Émilie lui dire que tout est découvert, que Cinna est mandé au palais, qu'elle va être arrêtée par l'ordre d'Auguste; mais que celui qui est chargé de cet ordre se trouve heureusement être un des conjurés, que cet homme attend Émilie dans la maison de Maxime, et que tous trois ils peuvent prendre la fuite. Émilie répond, avec la fermeté qui lui convient, qu'elle suivra en tout le sort de Cinna. Là-dessus il répond que *c'est un autre Cinna qu'elle doit regarder en lui; que le ciel lui rend l'amant qu'elle a perdu*; que *des*

mêmes ardeurs dont il fut embrasé.... Elle l'interrompt fort à propos.

Maxime, en voilà trop pour un homme *avisé*.

Elle n'a que trop raison. A-t-il pu croire qu'elle donnât dans un piége si grossier? et jamais déclaration d'amour fut-elle plus déplacée? Voltaire remarque qu'elle est *comique*, et qu'*elle achève de rendre le rôle de Maxime insupportable*. On est forcé d'en convenir : ce rôle est indigne de la tragédie.

Malheureusement ces défauts dans les caractères, les invraisemblances de l'un et les ridicules de l'autre achèvent aussi de détruire l'intérêt de l'action, dont les ressorts ne sont plus tragiques. La trahison de Maxime, qui n'est motivée que par un amour de comédie dont personne ne peut se soucier, est un incident par lui-même très-considérable dans la pièce, puisqu'il change la situation de tous les personnages; mais il est amené par de trop petits moyens. Ses propositions à Émilie révoltent par leur maladresse. Cinna, qui a perdu toute cette grandeur qu'il avait au premier acte, et qui s'appelle lui-même un *lâche* et un *parricide*, ne peut plus nous attacher à une conspiration qu'il condamne. Que reste-t-il donc pour soutenir la pièce jusqu'au cinquième acte? Le seul intérêt de curiosité : c'est un grand événement entre de grands personnages. La pièce est intitulée

la Clémence d'Auguste. Il est informé de tout : il a mandé *Cinna* : il paraît incertain du parti qu'il doit prendre ; il est violemment agité. On veut voir ce qui arrivera, et tel est l'avantage qui résulte de l'unité d'objet. Le spectateur, que l'on a toujours occupé de la même action, veut en voir la fin. Le poëte, malgré tant de fautes, se soutient donc ici par son art. Mais il se soutient aussi par son génie : c'est l'énergique fierté du rôle d'Émilie qui ne se dément jamais ; c'est la scène vive et animée qu'elle a au troisième acte avec Cinna, le contraste de sa fermeté avec la faiblesse et les irrésolutions de son amant, et sa sortie brillante qui termine l'acte par ces beaux vers :

Qu'il achève et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

C'est ensuite le monologue d'Auguste au quatrième acte, rempli de traits de force et de vérité, heureusement imités de Sénèque. Ce sont ces beautés réelles qui, mêlant par intervalles l'admiration à la curiosité, soutiennent l'attention des spectateurs jusqu'au cinquième acte, dont le sublime les transporte assez pour leur faire oublier que jusque-là l'émotion et l'intérêt ont souvent faibli et varié.

Je ferai ici, à l'avantage de Corneille, une observation sur ce rôle d'Émilie, qui, dans le troisième et le quatrième acte, est certainement le

grand appui de cet édifice dramatique dont plusieurs parties sont si défectueuses. Voltaire, en avouant qu'*il étincelle de traits admirables*, en fait la critique de cette manière : « On demande » pourquoi cette Émilie ne touche point; pourquoi » ce personnage ne fait pas au théâtre la grande » impression qu'y fait Hermione. Elle est l'âme » de toute la pièce, et cependant elle inspire peu » d'intérêt. N'est-ce point parce qu'elle n'est pas » malheureuse? n'est-ce point parce que les sen- » timens d'un Brutus, d'un Cassius, conviennent » peu à une fille?...... C'est Émilie que Racine » avait en vue lorsqu'il dit dans une de ses pré- » faces qu'il ne veut pas mettre sur le théâtre de » ces femmes qui font des leçons d'héroïsme aux » hommes. »

Ces réflexions sont d'un goût fin et délicat; mais ce rapprochement d'Hermione et d'Émilie ne me paraît pas exact. L'une ne devait pas ressembler à l'autre. Il est bien vrai que toutes deux exigent de leur amant une vengeance et un meurtre; mais leur injure, et par conséquent leur situation, n'est pas la même, et ne devait pas produire le même effet. Émilie poursuit la vengeance de son père Toranius, tué, il y a vingt ans, dans le temps des proscriptions. Ce sentiment est légitime, mais personne n'a connu ce Toranius. La perte qu'a faite Émilie est bien ancienne; Auguste même l'a réparée autant qu'il l'a pu, en traitant Emilie comme

sa fille adoptive; elle a reçu ses bienfaits : sa situation, comme le remarque très-bien le commentateur, n'est point à plaindre. Ainsi donc, lorsqu'elle demande la tête d'Auguste, c'est un sentiment tout au moins aussi républicain que filial, ennobli surtout par le dessein de rendre la liberté aux Romains : c'est un de ces sentimens auxquels on peut se prêter, mais que le spectateur n'embrasse pas comme s'ils étaient les siens, qu'il ne partage pas avec toute la vivacité de ses affections; ces sortes de rôles sont plutôt des moyens d'action que des mobiles d'intérêt. Il n'en est pas de même d'Hermione. Son injure est récente, elle est sous les yeux du spectateur : c'est une femme, une princesse cruellement outragée et fortement passionnée. L'offense qu'elle reçoit est de celles que tout son sexe partage, et son infortune est de celles qui excitent la pitié du nôtre. Sa vengeance n'est pas un devoir; c'est une passion, et une passion si aveugle et si forcenée, que l'on sent bien qu'Hermione se fait illusion à elle-même, et qu'elle sera plus à plaindre encore dès qu'on l'aura vengée. Il résulte de cette différence essentielle entre les deux rôles, que celui de Racine est infiniment plus théâtral, mais que Corneille, en faisant l'autre pour un plan différent, n'était pas obligé de produire la même impression. Il ne faut donc pas exiger qu'Émilie nous *touche*, mais seulement qu'elle nous attache; et c'est à quoi l'auteur a réussi en

lui donnant le mérite qui lui est propre, celui d'une noblesse d'âme que rien ne peut abaisser, d'une résolution intrépide que rien ne peut ébranler. De ce côté, ce me semble, Corneille a bien connu son art, en ce qu'il a senti, ce qu'on peut poser pour principe, que, toutes les fois qu'un caractère ne peut pas nous émouvoir par des sentimens que nous partagions, il ne peut nous subjuguer que par une énergie et une grandeur qui nous imposent. Un pareil personnage ne peut pas vouloir trop décidément ce qu'il veut; car ce n'est que par cette volonté forte qu'il peut suppléer à l'intérêt qui lui manque. C'est à quoi Corneille a réussi dans le rôle d'Émilie; et s'il voulait en offrir le contraste dans celui de Cinna, les principes de l'art exigeaient qu'il le peignît, dès le commencement, balancé entre le pouvoir que sa maîtresse a sur lui, et l'horreur d'un assassinat, comme, dans la tragédie de *Brutus*, le jeune Titus est continuellement partagé entre son amour et son devoir.

Je ne parle pas du rôle de Livie, que l'on a retranché à la représentation, comme l'Infante dans *le Cid*. Il était non-seulement inutile, mais il affaiblissait le mérite de la clémence d'Auguste, en lui faisant suggérer par les conseils d'autrui une belle action que la générosité seule doit lui dicter. Ici l'exactitude historique trompa l'auteur, qui ne s'aperçut pas que ce conseil de Livie était du nom-

bre des faits que le poëte dramatique est le maitre de supprimer.

A l'égard du cinquième acte, un siècle et demi de succès l'a consacré. La beauté des vers et la simplicité sublime du style font voir que, si l'auteur est redevable à Sénèque de tout le fond de cette scène immortelle, il avait dans son âme le sentiment de la vraie grandeur, et en connaissait l'expression. Il n'y avait qu'Auguste, mis en scène par Corneille, qui pût dire :

Je suis maître de moi comme de l'univers.
Je le suis, je veux l'être : ô siècles! ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie;
Et, malgré la fureur de ton lâche dessein,
Je te la donne encor comme à mon assassin.

Ces paroles à jamais mémorables font couler des larmes d'admiration et d'attendrissement; et ce mélange est une des émotions les plus douces que notre âme puisse éprouver.

Lorsqu'un moment auparavant Auguste dit à Cinna :

Apprends à te connaître et descends en toi-même.
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime;
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des vœux;
Ta fortune est bien haut; tu peux ce que tu veux :

Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Voltaire rapporte à ce sujet le mot connu du maréchal de La Feuillade : *Tu me gâtes le* soyons amis, Cinna. *Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié.* Cette remarque fait honneur à la délicatesse et au goût du courtisan; elle est certainement fondée. Mais comme il faut toujours que la saine critique considère les objets sous toutes les faces, pourquoi ne nous apercevons-nous pas que cet endroit nuise en rien au plaisir que nous fait toute la scène? C'est qu'au fond le spectateur n'est pas fâché de voir Cinna humilié devant Auguste, qui devient alors si grand, qu'il attire à lui tout l'intérêt : disons plus, il attire toute l'attention, et, tant qu'il parle, à peine prend-on garde à celui qui l'écoute. De plus, Cinna lui-même a parlé de lui précédemment dans les mêmes termes; il a dit d'Auguste :

Ce prince magnanime,
Qui *du peu que je suis* fait une telle estime.

Depuis la fin du second acte, on s'est accoutumé à n'avoir pas une grande idée de Cinna. On n'est donc pas étonné que l'empereur ne fasse pas de lui plus de cas qu'il n'en fait lui-même. On ne voit que la bonté qui pardonne, et l'on oublie tout le reste. Sans doute la bienséance dramatique eût été mieux observée, si ces vers n'y étaient pas; mais ce n'est

pas un de ces défauts qui blessent les convenances essentielles : tant il y a de nuances dans les fautes comme dans les beautés !

Voltaire remarque, en parlant du grand succès de *Cinna*, que les idées qui dominent dans cet ouvrage, les discussions politiques sur la meilleure forme de gouvernement, l'espèce de gloire attachée à l'habileté et au courage des conspirateurs, devaient plaire à des esprits occupés des factions et des troubles qui avaient éclaté pendant le ministère de Richelieu, et produit des révoltes et des guerres civiles. On peut dire aussi de *Polyeucte*, qui suivit *Cinna*, que les maximes sur la grâce divine, qui reviennent en plus d'un endroit de cette pièce, pouvaient avoir un intérêt particulier à cette époque, où les querelles du jansénisme commençaient à diviser la France. Néarque, dès la première scène, dit, en parlant du Dieu des chrétiens :

> Il est toujours tout juste et tout bon ; mais sa grâce
> Ne descend pas toujours avec même efficace.
> Après certains momens que perdent nos longueurs,
> Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.
> Le nôtre s'endurcit, la repousse, l'égare :
> Le bras qui la versait en devient plus avare,
> Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
> Tombe plus rarement ou n'opère plus rien.

Personne n'ignore que le christianisme, qui fait le fond de cet ouvrage, était une des choses qui l'avaient fait condamner par l'hôtel de Rambouillet.

Il est également concevable qu'on y ait regardé le morceau qu'on vient d'entendre, et beaucoup d'autres du même genre, comme plus faits pour la chaire que pour le théâtre, et que la multitude, qui entendait parler tous les jours de ces mêmes matières, se soit trouvée par avance familiarisée avec ces discussions théologiques, et n'ait pas été blessée de les retrouver dans une tragédie. Mais ce qui est certain, c'est que la disposition des esprits, soit par rapport à la politique, soit par rapport à la religion, ne fit ni le succès de *Cinna*, ni celui de *Polyeucte*. Nous avons vu ce qui fit réussir l'un; voyons ce qui procura la même gloire à l'autre.

Corneille a dit dans l'examen de *Polyeucte*: « Je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre » soit plus beau, et l'enchaînement des scènes mieux » ménagé. » Il dit vrai : c'est de toutes ses intrigues la mieux menée; c'est aussi une de celles où il a mis le plus d'invention, et cette invention est en partie très-heureuse. Il s'en faut de beaucoup pourtant que cette tragédie soit sans défauts; elle en a d'assez grands. L'intrigue, nouée avec art, ne l'est pas toujours avec la dignité convenable au genre, et le choix des ressorts n'est pas toujours tragique, parce qu'il y a un personnage qui ne l'est pas; et comme toutes les parties d'un drame réagissent réciproquement les unes sur les autres, la disconvenance d'un caractère forme un défaut dans

l'intrigue. C'est ce qu'il y a de plus important à observer dans cet ouvrage, et ce que je vais développer.

Le martyre de saint Polyeucte, rapporté par Surius, n'a fourni à Corneille que la liaison étroite de ce jeune néophyte avec Néarque, qui l'avait converti au christianisme; son mariage avec Pauline, fille de Félix, proconsul romain, qui avait ordre de l'empereur Dèce de poursuivre les chrétiens; l'action hardie de Polyeucte, qui déchire en public l'édit de l'empereur contre le christianisme, et brise les idoles que portaient les prêtres; et la vengeance qu'en tira Félix, qui, après avoir inutilement employé les prières de Pauline pour ramener son gendre à la religion de son pays, fut obligé de le condamner à la mort. Tout le reste appartient au poëte.

Sa fable, quoiqu'en général bien conçue, est fondée sur quelques invraisemblances assez fortes, mais qui heureusement portent sur l'avant-scène plus que sur l'action même qui se passe sur le théâtre; et ce sont celles que le spectateur excuse toujours le plus aisément. Sans doute il est peu vraisemblable que Sévère arrive jusque dans le palais du gouverneur d'Arménie, et jusque dans l'appartement de Pauline, sans savoir qu'elle vient d'être mariée à Polyeucte quinze jours auparavant, sans qu'un événement si récent, et qui l'intéresse plus que personne, soit parvenu jusqu'à

lui. Il ne l'est pas non plus que l'empereur, après sa victoire sur les Perses, dont il lui est redevable, l'envoie en Arménie, comme on le dit, pour faire un sacrifice aux dieux. Il ne l'est pas davantage que Félix, qui craint tant ses ressentimens et son crédit auprès de l'empereur, n'aille pas au-devant de lui, et que Pauline le voie avant qu'il ait vu son père. Mais ces circonstances sont à peu près indifférentes à l'effet théâtral, parce qu'elles ne portent ni sur les caractères ni sur les situations. Le poëte a déjà mis le spectateur dans l'attente de ce que produira la vue de Sévère, qui est aimé de Pauline, et qui a voulu l'épouser : il n'examine pas trop comment ni pourquoi il arrive, parce qu'il est très-satisfait de le voir; et il faut bien distinguer entre les fautes qui ne sont que pour les critiques et les juges de l'art, et celles qui sont pour tout le monde. Celles-ci influent sur le sort de la pièce; les autres ne concernent que le plus ou moins de perfection.

On convient unanimement que cet amour de Sévère et de Pauline forme un nœud intéressant, parce que le péril de Polyeucte les met tous deux dans une situation respective, propre à déployer cette noblesse de sentimens qui nous attache aux personnages de la tragédie, et nous fait partager des infortunes qu'ils n'ont pas méritées. C'est une des créations qui font le plus d'honneur au talent de Corneille, et dont il n'avait trouvé le modèle

nulle part. Polyeucte est sur le point d'être conduit à la mort, s'il ne renonce point au christianisme. Les larmes de Pauline n'ont pu rien sur lui. Elle s'adresse, pour le sauver, à celui même qui est le plus intéressé à ce qu'il meure, à son rival, à celui qu'elle aime encore et à qui elle l'a même avoué; à celui à qui Polyeucte même, en chrétien élevé au-dessus de tous les objets terrestres, vient de la résigner en se préparant à mourir. Elle croit qu'un homme qui lui a paru digne d'elle doit être capable de ce trait de générosité, et elle ne se trompe pas. C'étaient là des beautés neuves et originales, dont personne n'avait donné l'idée. Cette délicatesse de sentimens ne se trouvait ni dans les théâtres anciens ni dans ceux des modernes; elle était dans l'âme de Corneille.

Vous êtes généreux, soyez-le jusqu'au bout.
Mon père est en état de vous accorder tout :
Il vous craint, et j'avance encor cette parole,
Que s'il perd mon époux, c'est à vous qu'il l'immole.
Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui;
Faites-vous un effort pour lui servir d'appui.
Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande;
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande.
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous;
Et si ce n'est assez de votre renommée,
C'est beaucoup qu'une femme autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor vous peut toucher,
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher.
Souvenez-vous enfin que vous êtes Sévère.
Adieu. Résolvez seul ce que vous devez faire :

Si vous n'êtes pas tel que je l'ose espérer,
Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Le caractère de Polyeucte, quoique d'une espèce très-différente, n'est pas moins bien conçu ni moins bien tracé. Il est plein de cet enthousiasme religieux, nécessaire pour justifier ses violences, et qui convient parfaitement à un chrétien qui court au martyre. L'hôtel de Rambouillet avait craint qu'il ne fût ridicule : il est théâtral, comme toute grande passion ; et ce zèle exalté qui va chercher la mort, et que la religion ne propose nullement pour modèle, mais regarde comme une exception que le martyre seul a consacrée, est une des passions naturelles à l'homme. Elle a dans Polyeucte toute la chaleur qu'elle doit avoir. S'il n'eût été qu'un homme persuadé et résigné, il eût paru froid ; mais il est enthousiaste à l'excès ; il entraîne. C'est là le cas où l'extrême est nécessaire, et où la vraie mesure est de n'en pas garder.

La conduite de Sévère répond à l'estime que Pauline lui a témoignée. Il s'emploie de tout son pouvoir auprès de Félix, pour l'engager à attendre du moins des ordres précis de l'empereur avant de se résoudre à faire périr son gendre, un homme considérable, qui descend des rois d'Arménie, et à qui tout le peuple s'intéresse au point qu'on craint une révolte en sa faveur. Cette demande est si bien motivée, qu'il semble très-difficile que Félix s'y refuse, et d'autant plus qu'il a la plus grande

déférence pour Sévère, qu'il regarde comme l'arbitre de sa destinée. Cependant il ne se rend point, et ordonne le supplice de Polyeucte, parce qu'il fallait que la mort du saint martyr fût le dénoûment de la pièce. C'est ici qu'elle pèche à la fois par l'intrigue et par un caractère dégradé. Quels sont en effet les motifs que l'auteur prête à Félix? Sont-ils naturels? sont-ils suffisans? sont-ils tragiques? Félix se met dans la tête que toutes les démarches de Sévère en faveur de Polyeucte ne sont qu'une feinte; que c'est un piége qu'on lui tend, afin de le perdre ensuite auprès de l'empereur, comme ayant contrevenu à ses ordonnances. Mais d'abord, pourquoi Félix s'imagine-t-il que Sévère, qui n'a montré jusqu'ici qu'un caractère fort noble, s'abaisse jusqu'à cet indigne artifice dont il n'a nul besoin? De plus, comment peut-il croire qu'on lui fasse un crime capital d'avoir demandé des ordres pour faire mourir son gendre? Rien n'est moins naturel que ce raffinement de politique : il n'y a qu'à l'entendre pour en être convaincu. Il ouvre ainsi le cinquième acte avec son confident :

Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?
As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère?

ALBIN.

Je ne vois rien en lui qu'un rival généreux,
Et ne vois rien en vous qu'un père rigoureux.

FÉLIX.

Que tu discernes mal le cœur d'avec *la mine* !
Dans l'âme il hait Félix et dédaigne Pauline :
Et s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival trop indignes de lui.
Il parle en sa faveur, il me prie, il menace,
Et me perdra, dit-il, si je ne lui fais grâce :
Tranchant du généreux, il croit m'épouvanter.
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer :
Je sais des gens de cour quelle est la politique ;
J'en connais mieux que lui *la plus fine pratique.*
C'est en vain qu'il *tempête* et feint d'être en fureur ;
Je vois ce qu'il prétend auprès de l'empereur :
De ce qu'il me demande il m'y ferait un crime ;
Épargnant son rival, je serais sa victime ;
Et s'il avait affaire à quelque maladroit,
Le piége est bien tendu, sans doute il le perdrait.
Mais un vieux courtisan est un peu moins crédule ;
Il voit quand on le joue et quand on dissimule ;
Et moi, *j'en ai tant vu de toutes les façons,*
Qu'à lui-même au besoin j'en ferais des leçons.

Ces vers réunissent tous les genres de fautes. Comparons-les à ceux que l'on vient d'entendre de Pauline, et affirmons, comme une chose constante, que le style de Corneille, quoi qu'on en ait dit, est ordinairement analogue à ses idées. Quand il pense bien, il s'exprime bien. Quand sa pensée est mauvaise, sa diction l'est encore plus. Toute cette scène fait voir dans Félix un homme aussi bas que maladroit ; bas, parce qu'il ne se résout à faire périr son gendre que dans la crainte de perdre sa place ; maladroit, parce qu'il se persuade

sans raison tout le contraire de la vérité. Il est impossible de ne pas concevoir du mépris pour un homme qui va commettre une cruauté par des vues si petites, et qui se pique d'être fin lorsqu'il se trompe si lourdement. Ce caractère n'est pas digne de la tragédie, et le langage ne l'est pas non plus. On a pu voir la même chose dans Maxime, et l'on peut faire la même épreuve sur toutes les pièces de Corneille. C'est l'âme, a dit un ancien, qui nous fait éloquens : *pectus est quod disertum facit*. Il l'est toutes les fois que son âme l'inspire bien. Quand son esprit s'égare, il ne l'est plus.

Je ne prétends pas relever toutes les fautes du morceau que je viens de citer : elles sont assez sensibles. Mais il y a dans les termes mêmes, à huit vers de distance, une contradiction choquante, qui prouve combien l'auteur mettait de négligence dans cette partie de sa composition.

> L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.

Et un moment après :

> Le piége est bien tendu....

Si *l'artifice est trop lourd*, comment *le piége est-il bien tendu?* C'est une étrange inadvertance. Voltaire, que l'on accuse de relever trop minutieusement de petites fautes, n'a pourtant rien dit de celle-là ; et il en a passé bien d'autres.

Mais en supposant que les motifs de Félix fus-

sent naturels, sont-ils suffisans? Non. Il manque ici cette proportion nécessaire entre les moyens et l'action. Il s'agit de savoir si Félix fera mourir un des personnages les plus importans de la pièce, s'il enverra son gendre à l'échafaud. Il y répugne; car on ne le peint ni cruel ni fanatique. Quel est donc le contre-poids qui le fera pencher vers la rigueur? Il n'y en a point d'autre que le calcul erroné d'une très-mauvaise et très-lâche politique, et la possibilité très-incertaine de perdre le gouvernement d'Arménie. Ce n'est pas là un ressort suffisant pour la tragédie, où il faut toujours que chaque personnage ait un degré d'intérêt proportionnel, relativement à l'intérêt général.

Si les motifs de Félix ne sont ni naturels ni suffisans, ils ne sont pas plus tragiques. Un personnage qui, dans tout le cours d'une pièce, placé entre sa fille et son gendre, dont il faut envoyer l'un à la mort et laisser l'autre dans le deuil, ne s'occupe que de savoir s'il sera plus ou moins grand seigneur, ne peut inspirer aucun des sentimens que demande la tragédie. Quand il dit,

Polyeucte est ici l'appui de ma famille;
Mais si, par son trépas, *l'autre* épousait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puissans appuis,
Qui me mettraient plus haut cent fois que je ne suis;

quand il parle ainsi, il paraît vil; et lorsqu'il dit,

Je sais des courtisans *la plus fine pratique*....

Et moi, *j'en ai tant vu de toutes les façons*,
Qu'à lui-même au besoin j'en ferais des leçons,

le spectateur, qui n'a rien aperçu qui puisse excuser la méprise, qui le voit juger si mal ce Sévère que tout le monde connaît si bien, et se vanter de son habileté quand il manque de sens, trouve ici ce qu'il y a de pis, le ridicule joint à la bassesse.

Voltaire pense que Corneille aurait dû peindre Félix comme un païen entêté de sa religion, et vengeant sur un sacrilége la cause des dieux de l'empire. Je crois qu'il a entièrement raison, et que cette idée aurait fait disparaître de la tragédie de *Polyeucte* un défaut très-considérable, qui gâte une pièce, d'ailleurs la mieux conduite de celles de l'auteur.

Elle a encore un autre mérite : c'est celui du dialogue, en général plus naturel que ne l'est ordinairement celui de Corneille, et souvent d'une rapidité et d'une vivacité qui lui sont particulières. Voyez la scène entre Polyeucte et Néarque.

NÉARQUE.

Ce zèle est trop ardent : souffrez qu'il se modère.

POLYEUCTE.

On n'en peut avoir trop pour le Dieu qu'on révère.

NÉARQUE.

Vous trouverez la mort.

POLYEUCTE.

Je la cherche pour lui.

NÉARQUE.

Et si ce cœur s'ébranle?

POLYEUCTE.

Il sera mon appui.

NÉARQUE.

Il ne commande point que l'on s'y précipite.

POLYEUCTE.

Plus elle est volontaire, et plus elle mérite.

NÉARQUE.

Il suffit sans chercher d'attendre et de souffrir.

POLYEUCTE.

On souffre avec regret quand on n'ose s'offrir.

NÉARQUE.

Mais dans ce temple enfin la mort est assurée.

POLYEUCTE.

Mais dans le ciel déjà la palme est préparée, etc.

Et la scène entre Félix et sa fille, quand elle lui demande la grâce de son époux :

PAULINE.

Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte.

FÉLIX.

Je l'abandonne aux lois qu'il faut que je respecte.

PAULINE.

Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui ?

FÉLIX.

Qu'il fasse autant pour soi *comme* je fais pour lui.

PAULINE.

Mais il est aveuglé....

FÉLIX.

Mais il se plaît à l'être.
Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.

PAULINE.

Mon père, au nom des dieux....

FÉLIX.

Ne les réclamez pas,
Ces dieux dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux.

FÉLIX.

Eh bien! qu'il leur en fasse.

PAULINE.

Au nom de l'empereur dont vous tenez la place....

FÉLIX.

J'ai son pouvoir en main; mais s'il me l'a commis,
C'est pour le déployer contre ses ennemis.

PAULINE.

Polyeucte l'est-il?

FÉLIX.

Tous chrétiens sont rebelles.

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles.
En épousant Pauline, *il s'est fait votre sang.*

FÉLIX.

Je regarde sa faute, et ne vois pas son rang.
Quand le crime d'état se mêle au sacrilége,
Le sang ni l'amitié n'ont plus de privilége.

PAULINE.

Quel excès de rigueur!

FÉLIX.

Moindre que son forfait, etc.

Si le rôle de Félix était fait de manière que l'on pût croire qu'il est de bonne foi, l'effet de la scène répondrait à la beauté du dialogue; mais dans les scènes avec son confident il s'est montré à découvert, et l'on ne peut pas s'y tromper.

Un dialogue encore supérieur à tout ce que j'ai cité, c'est celui qui termine la scène où Polyeucte ne quitte le théâtre que pour être mené au supplice.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur.
Adore-les ou meurs.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Impie!
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Tu l'es! ô cœur trop obstiné!
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE.

Où le conduisez-vous?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire.
Chère Pauline, adieu, conservez ma mémoire.

PAULINE.

Je te suivrai partout et mourrai si tu meurs.

POLYEUCTE.

Ne suivez point mes pas, ou quittez vos erreurs, etc.

On trouve dans Garnier et dans les auteurs qui ont précédé Corneille quelques exemples d'un dialogue coupé : mais il ne suffit pas de répondre en un vers, il faut que le vers ait assez de sens et de force pour dispenser d'en dire davantage.

On reproche au dénoûment de *Polyeucte* la double conversion de Pauline et de Félix. La première ne paraît pas répréhensible : c'est un miracle, il est vrai ; mais il est conforme aux idées religieuses établies dans la pièce. La seconde est en effet vicieuse par plusieurs raisons ; d'abord, parce qu'un moyen aussi extraordinaire qu'un miracle peut passer une fois, mais ne doit pas être répété ; ensuite, parce que l'intérêt du christianisme étant mêlé à celui de la tragédie, il est convenable qu'une femme aussi vertueuse que Pauline se fasse chrétienne, mais non pas que Dieu fasse un second miracle en faveur d'un homme aussi méprisable que Félix.

La première question qui se présente sur la tragédie qui a pour titre *Pompée*, c'est de savoir quel en est le sujet. Ce ne peut être *la mort de Pompée*, quoique depuis long-temps on se soit accoutumé à l'afficher sous ce titre très-improprement ; car Pompée est assassiné au commencement du second acte. Ce pourrait être la vengeance de cette mort, si Ptolémée, qui périt dans un combat à la fin de la pièce, était tué en punition de son crime. Mais il ne l'est que parce que César, à

qui ce prince perfide veut faire éprouver le sort de Pompée, se trouve heureusement le plus fort et triomphe de l'armée égyptienne. Cette conspiration contre César, et le péril qu'il court, forment donc une seconde action, moins intéressante que la première; car on sait quels éloges unanimes les connaisseurs ont donnés à la scène d'exposition, qui montre Ptolémée délibérant avec ses ministres sur l'accueil qu'il doit faire à Pompée, vaincu à Pharsale, et cherchant un asile en Égypte. On ne peut pas commencer une tragédie d'une manière plus imposante à la fois et plus attachante; et quoique l'exécution en soit souvent gâtée par l'enflure et la déclamation, cette ouverture de pièce, en ne la considérant que par son objet, passe avec raison pour un modèle. Des scènes d'une galanterie froide, et quelquefois indécente, entre César et Cléopâtre, ne sont qu'un remplissage vicieux qui achève de faire de cette pièce un ouvrage très-irrégulier, composé de parties incohérentes. Les caractères ne sont pas moins répréhensibles. Le roi Ptolémée, qui supplie sa sœur Cléopâtre d'employer son crédit auprès de César pour en obtenir la grâce de Photin, est entièrement avili; et quand Achorée dit, en parlant de sa contenance devant César,

Toutes ses actions ont senti la bassesse :
J'en ai rougi moi-même, et me suis plaint à moi
De voir là Ptolémée et n'y voir point de roi.

il fait en très-beaux vers la critique de ce caractère. César, qui n'a *vaincu à Pharsale que pour Cléopâtre*, et qui *n'est venu en Égypte que pour elle*, est encore plus sensiblement dégradé, parce que c'est un de ces personnages dont le nom seul annonce la grandeur. Cléopâtre, qui parle d'amour et de mariage, en style de comédie, à César qui est marié, joue un rôle indigne d'une princesse. Cependant la pièce est restée au théâtre malgré tous ses défauts, et s'y soutient par une de ces ressources qui appartiennent au génie de Corneille, par le seul rôle de Cornélie. Il offre un mélange de noblesse et de douleur, de sublime et de pathétique, qui fait revivre en elle tout l'intérêt attaché à ce seul nom de Pompée. Il ne paraît point dans la pièce; mais il semble que son ombre la remplisse et l'anime. L'urne qui contient ses cendres, et qu'apporte à sa veuve un Romain obscur qui a rendu les derniers devoirs aux restes d'un héros malheureux; l'expression touchante des regrets de Cornélie, et les sermens qu'elle fait de venger son époux; les regrets même de César, qui ne peut refuser des larmes au sort de son ennemi, répandent de temps en temps sur cette pièce une sorte de deuil majestueux qui convient à la tragédie. La scène où Cornélie vient avertir César des complots formés contre sa vie par Ptolémée et Photin est encore une de ces hautes conceptions qui caractérisent le grand Corneille,

et rappellent l'auteur des *Horaces* et de *Cinna*.

On sait qu'il leur préférait *Rodogune*. Il n'a pas dissimulé sa prédilection pour cet ouvrage; et si les quatre premiers actes répondaient au dernier, il n'y aurait pas à balancer : tout le monde serait de son avis. Il n'y a point de situation plus forte; il n'y en a point où l'on ait porté plus loin la terreur, et cette incertitude effrayante qui serre l'âme dans l'attente d'un événement qui ne peut être que tragique. Ces mots terribles :

> Une main qui nous fut bien chère...
> Madame, est-ce la vôtre ou celle de ma mère?

ces mots font frémir. Et ce qui mérite encore plus d'éloges, c'est que la situation est aussi bien dénouée qu'elle est fortement conçue.

Cléopâtre, avalant elle-même le poison préparé pour son fils et pour Rodogune, et se flattant encore de vivre assez pour les voir périr avec elle, forme un dénoûment admirable. Il faut bien qu'il le soit, puisqu'il a fait pardonner les étranges invraisemblances sur lesquelles il est fondé, et qui ne peuvent pas avoir d'autre excuse. Ceux qui ont cru, bien mal à propos, que la gloire de Corneille était intéressée à ce qu'on justifiât ses fautes, ont fait de vains efforts pour pallier celles du plan de *Rodogune*. Pour en venir à bout, il faudrait pouvoir dire : il est dans l'ordre des choses vraisemblables, que, d'un côté, une mère

propose à ses deux fils, à deux princes reconnus sensibles et vertueux, d'assassiner leur maîtresse; et que, d'un autre côté, dans le même jour, cette même maîtresse, qui n'est point représentée comme une femme atroce, propose à deux jeunes princes dont elle connaît la vertu, d'assassiner leur mère. Comme il est impossible d'accorder cette assertion avec le bon sens, il vaut beaucoup mieux abandonner une apologie insoutenable, et laisser à Corneille le soin de se défendre lui-même. Il s'y prend mieux que ses défenseurs: il a fait le cinquième acte. Souvenons-nous donc une bonne fois, et pour toujours, que sa gloire n'est pas de n'avoir point commis de fautes, mais d'avoir su les racheter : elle doit suffire à ce créateur de la scène française.

Il prit des Espagnols le sujet d'*Héraclius*, comme celui du *Cid*, mais en y faisant beaucoup plus de changemens, et empruntant moins dans les détails. Ces vers si connus,

> O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
> Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
> Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

sont en effet de Calderon; mais ce sont les seuls qu'il ait fournis à son imitateur. L'intrigue d'ailleurs est fort différente : la fable de l'auteur espagnol est chargée d'épisodes; celle de Corneille est une. Il est vrai que les ressorts sont d'une

complication qui va jusqu'à l'obscurité. C'est à propos d'*Héraclius* que Boileau, dans son *Art poétique*, censure l'auteur,

> . . . Qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue.

Ceux qui ont pris leur parti d'admirer tout dans un auteur illustre, ont prétendu, malgré Boileau, que cette multiplicité de ressorts dont il est difficile de suivre le jeu prouve une très-grande force de composition. Cela peut être, je ne veux pas les démentir; mais je crois qu'il y en a davantage à produire de grands effets avec des moyens très-simples, comme dans les trois premiers actes des *Horaces*. C'est là, ce me semble, la véritable force et le premier mérite d'une intrigue dramatique. La raison en est sensible, c'est que plus l'esprit est occupé, moins le cœur est ému. Le temps est précieux au théâtre: quand il en faut tant pour l'attention, il n'y en a pas assez pour l'intérêt. Le spectateur n'est pas là pour deviner, mais pour sentir.

Ce qu'on a blâmé principalement dans *Héraclius*, c'est, 1°. que, l'auteur représentant les deux princes également vertueux, également dignes du trône, il devient assez indifférent que ce soit celui-ci ou celui-là qui soit Héraclius: il n'y a que l'amour de Pulchérie pour l'un des deux qui puisse y mettre quelque différence; mais cet

amour est si peu de chose dans la pièce, qu'il ne supplée pas au défaut d'un contraste entre les deux princes, qui aurait pu marquer des nuances entre le fils d'un tyran et celui d'un empereur vertueux, et amener, ce me semble, de nouvelles beautés.

> C'est du fils d'un tyran que j'ai fait ce héros,

est un beau vers dans la bouche de Léontine; mais deux héros dans une pièce se nuisent un peu l'un à l'autre, à moins qu'ils ne le soient d'une manière différente, comme, par exemple, César et Brutus. De plus, on aime assez au théâtre que la nature l'emporte sur l'éducation, quoique dans le fait cela ne soit pas toujours vrai.

2°. Cette Léontine, qui plaît par sa fermeté et par la perplexité cruelle où elle jette Phocas lorsqu'elle dit ce beau vers de situation,

> Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses,

ne laisse pas d'avoir de grands défauts. Le plus considérable n'est pas d'avoir sacrifié son fils pour sauver celui de l'empereur. Ce sacrifice, à la vérité, devrait être bien puissamment motivé, s'il faisait partie de l'action : il est si loin du cœur d'une mère qu'il serait bien difficile de le faire supporter. Mais il n'est que dans l'avant-scène, dans cette partie du drame où nous avons vu que le

spectateur permet assez volontiers à l'auteur tout ce dont il a besoin pour fonder sa fable. Un reproche plus grave, c'est que Léontine, annoncée dans les premiers actes comme le principal mobile de l'intrigue, y prend en effet très-peu de part : tout se fait sans elle. C'est un personnage subalterne, c'est Exupère, qu'elle traite avec le dernier mépris; c'est lui qui fait le dénoûment, c'est lui qui sauve et qui couronne Héraclius et fait périr Phocas; autre défaut contraire aux principes de l'art, qui exige que la catastrophe soit toujours amenée par les personnages qui ont attiré l'attention des spectateurs. En général, cette tragédie, pendant les trois premiers actes, n'excite guère que de la curiosité; mais, dans les deux derniers, la situation de Phocas entre les deux princes, dont aucun ne veut être son fils, est belle et théâtrale. Ce qui n'est pas moins beau, c'est le péril où ils sont ensuite; c'est le combat de générosité qui s'élève entre eux, à qui portera un nom qui n'est qu'un arrêt de mort; c'est aussi le moment où Héraclius voit le glaive levé sur le prince, son ami, et consent, pour le sauver, à passer pour Martian.

> Je suis donc, s'il faut que je le die,
> Ce qu'il faut que je sois pour lui sauver la vie.

Voltaire avait sans doute oublié cette scène quand il a dit que l'amitié des deux princes ne produisait

rien. Sans cette amitié, la scène ne subsisterait pas. Il n'y avait que ce motif qui pût forcer Héraclius, qui se connaît très-bien, à renoncer à être ce qu'il est; et cet effort, qui prolonge l'erreur de Phocas, est une des beautés de la pièce.

Après *Héraclius*, le talent de Corneille commence à baisser. Il ne s'était pourtant écoulé que l'espace de dix ans entre cette tragédie et celle du *Cid*, et l'auteur n'en avait encore que quarante. C'est l'âge où l'esprit est dans sa plus grande force : c'est depuis cet âge que Voltaire a fait le plus grand nombre de ses chefs-d'œuvre. Racine avait cinquante ans quand il composa son admirable *Athalie*; et, à cette même époque, nous ne trouvons plus que deux ouvrages où le grand Corneille, déjà fort inférieur à lui-même dans le choix des sujets et dans la composition tragique, se retrouve encore à sa hauteur, au moins dans quelques scènes, je veux dire *Nicomède* et *Sertorius*.

Lorsqu'en 1756 les comédiens reprirent *Nicomède*, qui n'avait pas été joué depuis quatre-vingts ans, ils l'annoncèrent sous le titre de *tragi-comédie*, sans doute à cause du mélange continuel de noblesse et de familiarité qui règne dans ce drame, et dont aucune des meilleures pièces de Corneille n'est tout-à-fait exempte. On sait que le *Cid* fut d'abord joué et imprimé sous le même titre. Un grand nombre de pièces des prédécesseurs de

Corneille est intitulé de même. Les anciens n'avaient jamais connu cet alliage du tragique et du familier, du sérieux et du bouffon, marqué au coin de la barbarie. Mais comme il faisait le fond du théâtre des Espagnols, qui servit long-temps de modèle au nôtre, nos auteurs, qui empruntaient leurs pièces et leurs défauts, quoique sans descendre au même degré de bouffonnerie, imaginèrent ce nom de *tragi-comédie*, qu'ils donnaient surtout aux pièces où il n'y avait point de sang répandu, et qui excusait la bigarrure de leurs drames informes. Mais, depuis que Racine eut fait voir, le premier, comment on pouvait être, dans le cours d'une pièce, à la fois simple et noble, naturel et élégant, sans tomber jamais dans le familier et dans le bas, il n'y eut plus de *tragi-comédie*.

Il semble que l'auteur de *Nicomède* ait voulu faire voir dans cette pièce le contraste singulier de toutes celles où il avait fait triompher la grandeur romaine : ici elle est sans cesse écrasée, et l'on dirait qu'il a voulu en faire justice. Cette singularité prouve les ressources de son talent, qui se montre encore dans le rôle de Nicomède. On aime à voir la fierté de ces tyrans du monde foulée aux pieds par un jeune héros, élève d'Annibal. Ce rôle soutient la pièce, qui d'ailleurs n'a rien de tragique. Aucun des personnages n'est jamais dans un véritable danger. C'est une intrigue domestique

à la cour d'un roi vieux et faible, à qui l'on veut donner un successeur. Une belle-mère ambitieuse veut écarter Nicomède du trône, et y placer son fils Attale. Les ressorts de l'intrigue sont entre les mains de deux subalternes qui ne paraissent même pas : ce sont deux faux témoins subornés par la reine, et qu'elle prétend subornés par Nicomède. Il s'agit d'un projet d'empoisonnement; mais l'accusation est si peu vraisemblable, Nicomède si puissant, si bien soutenu par ses exploits et par la faveur du peuple, et, d'un autre côté, la reine a tellement subjugué la vieillesse de Prusias, qu'il est impossible de craindre pour personne. Le dénoûment est très-défectueux, parce qu'il se trouve à la fin qu'Attale, méprisé par Nicomède, et traité d'homme *sans cœur*, fait une action de générosité très-éclatante, et que tout à coup Nicomède lui est redevable de la vie, sans que l'on comprenne bien comment cette vie a été en péril. Joignez à ces défauts la faiblesse et l'avilissement extrême de Prusias, et l'on conviendra que Voltaire a raison quand il dit que l'auteur aurait dû appeler cet ouvrage *comédie héroïque*, et non pas tragédie.

L'intrigue de *Sertorius* est encore plus froide, et la fable plus vicieuse. Il n'y a ni terreur ni pitié; et, en exceptant la fameuse conversation de Sertorius et de Pompée, qui sera toujours justement admirée, en exceptant quelques morceaux

du rôle de Viriate, tout le reste ne ressemble en rien à une tragédie.

C'est ici, à proprement parler, que finit le grand Corneille : tout le reste n'offre que des lueurs passagères d'un génie éteint. Il n'y a rien dans *Théodore*, dans *Attila*, dans *Pulchérie*, dans *Suréna*. On ne peut citer *Bérénice* que pour plaindre l'auteur d'avoir consenti à lutter contre Racine dans un sujet où il lui était si difficile de soutenir la concurrence. *Pertharite* n'est remarquable que par la découverte que Voltaire a faite de nos jours, que le second acte de cette pièce contient en germe la belle situation d'Hermione, demandant à Oreste qui l'aime la tête de Pyrrhus qu'elle aime encore. Mais cet exemple ne sert qu'à faire voir ce que nous aurons lieu de vérifier plus d'une fois, qu'on peut se servir des mêmes moyens sans produire les mêmes résultats; et ce n'est que dans le cas où l'un et l'autre se ressemblent qu'un auteur dramatique peut être traité de plagiaire. On peut voir dans le Commentaire pourquoi ce qui est d'un si grand effet dans *Andromaque* n'en produit aucun dans *Pertharite*. Il suffit de dire ici que ce qui n'est dans l'une de ces pièces que passagèrement indiqué et comme épisodique, dans l'autre tient au fond des caractères et au développement des passions : il n'en faut pas davantage pour résoudre le problème, et il s'ensuit que les idées de Corneille n'ont point été celles de Racine.

Lorsque j'ai rendu compte de l'*Œdipe* grec, j'ai cité les vers sur la fatalité, qui se trouvent dans celui de Corneille, et ce sont les seuls qui méritent d'être retenus. J'ai cité aussi, à propos du sublime d'expression, les quatre beaux vers que l'on distingue dans l'exposition d'*Othon*, exposition à laquelle Voltaire donne beaucoup d'éloges.

Il y en a quatre dans *Sophonisbe*, qui sont aussi d'une expression énergique. Ils sont dans la bouche du vieux Syphax, et sont en même temps la critique de son rôle.

> Que c'est un imbécile et honteux esclavage
> Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
> Quand, sous un front ridé qu'on a droit de haïr,
> Il croit se faire aimer à force d'obéir!

A l'égard d'*Agésilas*, Fontenelle s'exprime ainsi: « Il faut croire qu'il est de Corneille, puisque son » nom y est; et il y a une scène d'Agésilas et de » Lysander qui ne pourrait pas facilement être » d'un autre. » Cette louange est fort exagérée. Le ton de cette scène est noble, et les pensées ont assez de dignité; mais la versification en est faible.

Andromède et *la Toison d'or* sont ce qu'on appelle des pièces à machines. Elles ne furent point représentées par les comédiens de l'hôtel de Bourgogne: la première le fut sur le théâtre qu'on appelait *du petit Bourbon*; l'autre en Normandie,

chez le marquis de Sourdéac, à qui nous devons l'établissement de l'Opéra. Ces pièces à machines, où le chant se mêle de temps en temps à la déclamation, étaient encore une nouveauté qu'essayait le talent de Corneille, trente ans avant les opéras de Quinault, et qui prouve qu'il a tenté tous les genres de poésie dramatique.

Le spectacle de *la Toison d'or*, donné depuis sur le théâtre du Marais, réussit beaucoup par un appareil de représentation que l'on n'avait jamais vu, et fut oublié quand on eut les chefs-d'œuvre lyriques de Quinault. Mais les amateurs ont conservé dans leur mémoire ces quatre vers du prologue, qui exprimaient une vérité devenue bien plus sensible long-temps après que Corneille les eut faits. C'est la France qui parle :

A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent ;
L'état est *florissant*, mais les peuples gémissent :
Leurs membres décharnés *courbent* [1] sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets.

Ce dernier vers est parfaitement beau.

La comédie du *Menteur*, qui précéda de vingt ans celles de Molière, fut empruntée des Espagnols, comme *le Cid* : ainsi nous devons à d'heureuses imitations, embellies par la muse de Cor-

[1] *Courber* n'est point un verbe neutre : c'est un verbe actif qui demande un régime. *Ployer* était le mot propre, s'il eût pu entrer dans le vers.

neille, la première tragédie touchante et la première comédie de caractère que l'on ait vues sur notre théâtre; et l'auteur fut dans l'une et dans l'autre également supérieur à tous ses contemporains. C'est dans *le Menteur* qu'on entendit pour la première fois sur la scène la conversation des honnêtes gens. On n'avait eu jusque-là que des farces grossières, telles que les *Jodelets* de Scarron, et de mauvais romans dialogués. L'intrigue du *Menteur* est faible, et ne roule que sur une méprise de nom qui n'amène pas des situations fort comiques. Mais la facilité et l'agrément des mensonges de Dorante, et la scène entre son père et lui, où le poëte a su être éloquent sans sortir du ton de la comédie, font encore voir cette pièce avec plaisir au bout de cent cinquante ans. *La suite du Menteur* n'a pas été aussi heureuse; mais Voltaire pense que, si les derniers actes répondaient aux premiers, cette *suite* serait au-dessus du *Menteur*. Plusieurs vers de cette dernière pièce sont restés proverbes, mérite unique avant Molière.

Il reste à tracer un résumé des qualités distinctives du génie de Corneille, des parties de l'art où il a réussi, et de celles qui lui ont manqué. Ce sera une occasion de rassembler sous un même point de vue quelques observations essentielles à la théorie du théâtre, qui eussent été moins frappantes, si je les avais dispersées dans l'analyse suc-

cincte que j'ai faite de ses ouvrages. C'est aussi le moment de réfuter les méprises et les injustices de Fontenelle. Mais il est à propos auparavant d'examiner les motifs de la partialité qui a dicté trop souvent les jugemens qu'on a portés sur Corneille.

Il a eu le sort de tous les grands hommes. De son vivant, et au milieu de ses succès, les Scudéry, les Claveret, les d'Aubignac, et vingt autres barbouilleurs de cette force, lui disputaient son mérite, ne pouvant lui disputer sa gloire, et censuraient indistinctement ses défauts et ses beautés. Lorsque, dans la vieillesse de ses ans et de son génie, on eut vu s'élever à côté de lui la jeunesse brillante de Racine, des beaux-esprits jaloux, des courtisans qui faisaient quelques jolis vers, et à qui Racine ne laissait rien, parce qu'il en faisait supérieurement, se mirent à exalter au delà de toute mesure le vieil athlète qu'ils regardaient comme hors de combat, pour rabaisser injustement le triomphateur qui occupait la lice. De là ces éloges prodigués par Saint-Évremond à des pièces aussi mauvaises de tout point que *Sophonisbe* et *Attila*; ces cabales des ducs de Nevers et de Bouillon contre *Phèdre*; ce sonnet platement satirique de madame Deshoulières; cet acharnement de madame de Sévigné à répéter que Racine *n'ira pas loin*, qu'*il passera comme le café* (le café et Racine sont restés), qu'*il faut bien se gar-*

der de rien comparer à Corneille. J'y reviendrai avec assez de détails quand il sera question de Racine. Pour ce qui est de Fontenelle, deux motifs d'intérêt personnel doivent d'abord infirmer son jugement : il était petit-neveu de Corneille, et de plus ennemi déclaré de Racine. Leurs démêlés étaient connus, et les actes d'hostilité réciproque étaient publics. Ce n'est pas qu'on ne puisse se mettre au-dessus de l'intérêt de la parenté, et même de celui de l'amour-propre; mais la philosophie de Fontenelle ne put aller jusque-là. Il s'est montré trop évidemment partial dans sa *Vie de Corneille* et dans ses *Réflexions sur la Poétique;* et l'on peut ajouter, sans lui ôter rien de ce qui lui est dû à d'autres égards, qu'il a fait voir dans ces deux morceaux une connaissance très-médiocre des objets qu'il avait à traiter.

Quand Voltaire donna son Commentaire, on avait agité cent fois la question frivole de la prééminence entre Corneille et Racine : on crut qu'il avait voulu la résoudre, quoiqu'il n'en ait jamais dit un mot, et qu'il dise en propres termes que cette dispute lui a toujours paru *très-puérile.* Il a raison, et ceux qui se sont imaginé qu'en relevant les défauts de Corneille on le mettait au-dessous de Racine, sont tombés dans une méprise très-commune, et même presque générale, qui montre bien que rien n'est si rare que de savoir précisément de quoi l'on dispute. On confond

deux choses très-distinctes, les auteurs et les ouvrages. Quoi! dira-t-on, n'est-ce pas la même chose? Nullement. Il y en a d'abord une raison qui est ici particulière, et de plus, il y en a une générale : toutes deux sont péremptoires. La raison particulière, c'est que tous deux ont écrit en différens temps et dans des circonstances différentes. Corneille est venu quand il n'y avait encore rien de bon; il a donc un mérite qui lui est propre, celui de s'être élevé sans modèle aux beautés supérieures. Racine ne s'est point formé sur lui, il est vrai; je le démontrerai bientôt : mais il a nécessairement profité des lumières déjà répandues; il a trouvé l'art infiniment plus avancé, il a pu s'instruire, et par les succès de Corneille, et même par ses fautes. A partir de ce point, il n'y a donc plus de parité; et alors sur quoi peut-on établir bien positivement le degré de génie de l'un et de l'autre? Cette distinction n'a pas échappé à Fontenelle : quoiqu'il ne l'ait faite qu'en général, il sentait bien où elle allait, et quel besoin il pouvait avoir de l'application. Voici comme il s'exprime très-ingénieusement : « Deux auteurs, dont l'un » surpasse extrêmement l'autre par la beauté de » ses ouvrages, sont néanmoins égaux en mérite, » s'ils se sont également élevés chacun au-dessus » de son siècle. Il est vrai que l'un a été plus haut » que l'autre; mais ce n'est pas qu'il ait eu plus » de force, c'est seulement qu'il a pris son vol

» d'un lieu plus élevé.... Pour juger du mérite » d'un ouvrage, il suffit de le considérer en lui-» même; mais pour juger du mérite de l'auteur, » il faut le comparer à son siècle. »

Rien n'est plus juste, et dès lors on voit combien il serait difficile de dire précisément auquel des deux il a fallu plus de force, d'esprit et de talent : à l'un pour faire le premier de belles choses; à l'autre pour en faire ensuite de beaucoup plus parfaites. Il entre nécessairement de l'arbitraire dans cette appréciation, et les bons esprits ne prononcent jamais que sur ce qui peut être rigoureusement démontré. Ils marqueront différentes qualités dans les deux hommes que l'on oppose l'un à l'autre; mais ils ne marqueront point de rang. Il y a une autre raison pour s'en abstenir, et celle-ci est générale. Quand deux hommes, travaillant dans le même genre, ont un mérite supérieur et pourtant d'une nature différente, il est extrêmement difficile de prouver que l'un doit être au-dessus de l'autre. Je l'ai déjà dit ailleurs, la préférence alors est au choix de tout le monde. Quand on est d'accord qu'Homère et Virgile sont tous deux de grands poëtes, Cicéron et Démosthènes tous deux de grands orateurs, comment s'y prendra-t-on pour m'empêcher de préférer celui-ci ou celui-là? Quoi que vous puissiez dire, celui des deux qui aura le plus de rapports avec ma manière de penser et de sentir sera

toujours pour moi le plus grand. Aussi, lorsque Quintilien préfère Cicéron à Démosthènes, il ne donne cette préférence que comme son propre sentiment, et non pas comme une décision. De même, quand Fénélon préfère Démosthènes, il dit simplement : *J'aime mieux;* il ne dit pas : *Il faut aimer mieux.* Voltaire, sans rien prononcer sur Corneille, semble pencher pour Racine; mais jamais il n'a rien décidé; jamais il n'a dit : L'un est plus grand homme que l'autre.

S'agit-il donc de décider qui des deux avait le plus de génie? Je crois que personne ne peut le savoir, si ce n'est Dieu, qui leur en avait donné beaucoup à tous deux. Mais s'agit-il des ouvrages? demande-t-on quels sont les meilleurs, les plus beaux, les plus parfaits? Ceci est différent et peut se réduire en démonstration; car il y a des principes reconnus et des effets constatés. Le bon sens, la nature, l'expérience, le cœur humain, voilà les arbitres infaillibles qui ont ici le droit de juger; et de ce que je viens de dire il suit que la grandeur personnelle de Corneille n'est nullement intéressée dans ce jugement. J'ajoute qu'autant la première question est oiseuse, autant l'autre est utile, parce qu'elle est une source d'instruction, parce que l'on y peut procéder avec méthode, clarté, certitude; parce qu'il importe de montrer, et à tous ceux qu'on veut éclairer, et à tous ceux qu'il faut confondre, que l'exemple d'un homme

tel que Corneille, quand il s'est trompé, n'est point une autorité; que les fautes sont partout des fautes; que, s'il a fait beaucoup, il n'a pas tout fait; qu'après lui l'on a été, dans des parties essentielles, infiniment plus loin que lui, et que l'art est plus étendu que l'esprit d'un homme. Et voilà, puisque le temps est venu de tout dire, ce qui souleva toute la populace littéraire au moment où le Commentaire parut. Voilà ce qui excita ces clameurs insensées, qui, répétées par tant d'échos, au milieu de la multitude qui n'examine point, produisirent une commotion si vive et presque universelle, qui ne se calma qu'avec le temps, mais qui n'est plus aujourd'hui qu'un ébranlement faible et sourd, comme le murmure des flots qui fait souvenir de la tempête. Ces secousses passagères, ces convulsions épidémiques, lorsque les causes secrètes en sont bien connues, peuvent fournir un jour des mémoires curieux; car l'histoire littéraire, comme toutes les autres, est celle des passions humaines; et la postérité sait gré à celui qui ne les a pas ménagées : elles sont aussi trop méprisables. Quel était donc le motif de ce grand soulèvement de tant d'auteurs ou d'aspirans? Ce n'est pas que la gloire de Corneille leur fût bien chère, et d'ailleurs ils savaient bien qu'elle n'était pas attaquée; mais ils s'efforçaient de le faire croire, parce que ses défauts leur étaient précieux. Il résultait du Commentaire, que Cor-

neille, hors dans deux ou trois pièces, avait fait de beaux morceaux plutôt que de belles tragédies; et sans cesse le commentateur lui opposait la perfection de Racine, et la présentait aux poëtes comme le modèle dont il fallait s'approcher : et c'était là précisément ce qu'on ne voulait pas. Pourquoi? C'est que, sans égaler Corneille, il est plus aisé, surtout aujourd'hui, de faire quelques beaux morceaux, qu'une belle tragédie; c'est qu'il n'y a personne qui ne se flatte intérieurement d'avoir assez de beautés pour faire excuser beaucoup de fautes. Ce sont là de ces choses qu'on n'avoue pas au public, mais qui n'échappent pas à ceux qui sont dans le cas d'y voir de près. Il fallait bien en imposer à ce public. Et que faisait-on? L'on mettait en avant l'honneur de Corneille, qui n'y était pour rien. On n'essayait pas la discussion; la partie n'était pas soutenable. Mais on criait: Il a manqué de respect à Corneille. Non, assurément. On ne peut le louer davantage ni mieux; car il n'a loué que ce qui devait l'être. — Mais il relève cent défauts pour une beauté. — Il fallait les relever, puisque tant de gens sont tentés de les prendre, ou intéressés à les faire prendre pour des beautés. Ces défauts existent-ils ou n'existent-ils pas? — N'importe, quand il dirait la vérité: il ne fallait pas la dire.

Ce dernier raisonnement, qui paraît à peine concevable, était celui d'hommes qui se piquent

en littérature d'une profonde politique. J'avoue, quant à moi, que je ne puis la comprendre ni m'y accoutumer. Il faudrait une bonne fois s'expliquer et dire ce qu'on prétend. Y a-t-il des mystères en littérature? Y a-t-il des traditions à la fois erronées et respectables, qu'il faille conserver sous un voile que personne ne peut déchirer sans être sacrilége? Quoi! les opinions de l'esprit sur les arts de l'esprit ne sont pas libres? Je conçois que les vérités qui peuvent blesser les vivans soient délicates et dangereuses; mais celles qui ne regardent ques les morts, faut-il aussi nous les défendre? Et dans les disputes purement littéraires, où il semble que le seul danger doive être d'avoir tort, le danger le plus grand de tous sera-t-il d'avoir raison?

Ce qu'il y a de pis, c'est que le public, qui a autre chose à faire que de s'initier dans les mystères de la politique des gens de lettres, ne s'est que trop souvent, sans le savoir, rendu le complice de la médiocrité, qui a besoin de préjugés et d'erreurs, et qui combat sans cesse celui qui ose dire la vérité. Qu'en arrive-t-il? C'est que rien n'est si rare, parmi ceux qui écrivent, que de parler de bonne foi à ceux qui lisent; et ce même public est trompé sans cesse par ceux qui devraient l'éclairer. Les uns, par animosité et par passion, tâchent de lui faire croire ce qu'ils ne croient pas eux-mêmes; les autres, par dissimulation ou par

faiblesse, souscrivent à ce qu'ils ne pensent pas. C'est à propos de ce commerce de mensonges, qui fait pitié à une âme franche et libre, que Voltaire écrivait dans une lettre particulière : « Je crois » que dans le fond votre ami pense comme vous » sur ce Dante. Il est plaisant que, même sur ces » bagatelles, un homme qui pense n'ose dire son » sentiment qu'à l'oreille de son ami. Ce monde-» ci est une pauvre mascarade. Je conçois à toute » force comment on peut dissimuler son opinion » pour devenir cardinal ou pape; mais je ne con-» çois guère qu'on se déguise sur le reste. »

Il ne s'est guère déguisé en effet; et l'une des choses qui dans la postérité donneront le plus de prix à ses ouvrages littéraires, c'est qu'on s'aperçoit en le lisant qu'il ne veut pas vous tromper. La vivacité de son imagination fait qu'il a toujours l'air de laisser échapper son secret; il cause avec vous comme s'il était sans témoins, et toutes ses pensées paraissent des premiers mouvemens. Je ne puis pas avoir le même mérite à dire ma pensée, parce qu'elle est infiniment moins de conséquence que la sienne; mais c'est pour moi une raison de plus de la dire; et quand mes principes m'en font un devoir, et mon caractère un besoin, c'est encore une excuse que j'ai auprès de ceux qui m'écoutent.

Je voudrais, s'il était possible, me rendre compte de ce contraste extraordinaire, de cette étonnante

disproportion qui rend le même homme d'un moment à l'autre si différent de lui-même. Tout le monde en a été frappé dans Corneille; on a dit et répété que nul n'avait monté si haut et n'était tombé si bas : de son temps on l'avait senti. Nous nous souvenons de ce que disait Molière, que Corneille avait un lutin qui lui dictait de temps en temps de beaux vers, et qui ensuite l'abandonnait. Les visites de ce lutin étaient bien heureuses, mais ses éclipses étaient bien fréquentes. On en convient, et personne, que je sache, n'en a cherché les raisons. Il ne s'agit pas de ces inégalités qui se trouvent plus ou moins dans tout ce qui sort de la main des hommes. Ici l'on passe à tout moment d'une extrémité à l'autre, et il semble que l'esprit de Corneille fût formé de qualités contradictoires; ce qui ne se rencontre dans aucun des grands génies de la Grèce, de Rome et de la France. Je hasarderai sur ce sujet quelques aperçus : c'est tout ce que je puis. Il faut d'abord établir les faits.

L'élévation et la force paraissent appartenir naturellement au génie de Corneille. Tout ce qui peut exalter l'âme, le sentiment de l'honneur, dans le vieux don Diégue; celui du patriotisme, dans le vieil Horace; la férocité romaine, dans son fils; l'enthousiasme de religion, dans Polyeucte; l'ambition effrénée, dans Cléopâtre; la générosité, dans Sévère et dans Auguste; l'hon-

C'est ce glorieux titre, à présent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Voilà donc le langage que prête à César un homme qui se pique de ne point *affadir* la tragédie ! Et quelle fadeur plus ridicule que celle de César qui n'a vaincu à Pharsale que pour Cléopâtre ? Quelle coquetterie plus froide que celle de cette reine qui parle de *ses rigueurs* comme d'un *tonnerre* ? Et quel roman est écrit d'un plus mauvais style? Expliquez après cela ce qu'il écrit à Saint-Évremond : « Vous confirmez ce que j'ai avancé sur la » part que l'amour doit avoir dans les belles tra» gédies, et *sur la fidélité avec laquelle nous de» vons conserver à ces vieux illustres les carac» tères de leur temps et de leur humeur.* » Eh bien ! il croyait donc que *le caractère du temps et de l'humeur de César* était de se battre à Pharsale pour Cléopâtre, et de se dire *son captif ?* On a dit quelque part qu'*il fallait que Corneille eût eu des mémoires particuliers sur les Romains* : ce qu'il y a de sûr, c'est que ceux qui nous restent de César le représentent sous des traits un peu différens.

Deux autres *vieux illustres*, Sertorius et Pompée, sont encore bien plus étrangement dégradés. Pourquoi Pompée demande-t-il une entrevue à Sertorius? C'est pour voir sa femme Aristie qu'il a eu la lâcheté de répudier pour obéir à Sylla ;

c'est pour lui dire qu'il est désespéré d'avoir pris une autre femme, mais qu'il n'ose ni la quitter ni reprendre Aristie; c'est pour la supplier de lui être toujours fidèle, et d'attendre que la mort de Sylla lui permette de revenir à ses premiers liens. Tel est l'objet d'une très-longue scène entre lui et sa femme, où celle-ci ne manque pas de lui faire sentir toute son abjection. Je n'ai pas le courage d'en rien citer : il suffit de montrer le grand Pompée dans une situation pareille, pour faire comprendre qu'il est impossible de mettre en scène un héros d'une manière plus indigne de lui et de la tragédie. On ne peut lui comparer que le vieux Sertorius, qui dit :

> J'aime ailleurs. A mon âge, il sied si mal d'aimer,
> Que je le cache même à qui m'a su charmer.

Celle qui l'a *su charmer*, c'est Viriate; mais on peut juger de cet amour par le parti que prend Sertorius au premier mot que lui dit Perpenna de l'amour qu'il ressent de son côté pour cette même Viriate. Il la lui cède sur-le-champ, et le recommande à la reine de Lusitanie, malgré les avances que celle-ci lui fait à lui-même. Il est vrai qu'il finit par lui dire en soupirant :

> Je parle pour un autre, et toutefois, hélas !
> Si vous saviez....
>
> VIRIATE.
>
> Seigneur, que faut-il que je sache ?
> Et quel est le secret que ce soupir me cache ?

SERTORIUS.

Ce soupir redoublé....

VIRIATE.

N'achevez point : allez,
Je vous obéirai plus que vous ne voulez.

Et c'est le grand Corneille qui donne au vieux Sertorius un *soupir redoublé!* Voltaire dit en propres termes : « On n'a jamais rien mis de plus mauvais » sur aucun théâtre. » Et il ne dit que trop vrai.

Cherchons maintenant ce qui a pu égarer à ce point un homme qui avait mis tant de force dans la peinture des grands caractères, et qui fait jouer ensuite aux plus grands hommes un rôle si ridicule. Je n'en vois point d'autre cause que l'esprit dominant de son siècle qui l'a entraîné. Il était de règle de parler d'amour dans toutes nos pièces, modelées pour la plupart sur les pièces espagnoles et sur les romans de chevalerie qui étaient en vogue. Or, dans ces dangereux modèles, l'amour n'était jamais traité comme une passion qui commande, mais comme une mode qu'il fallait suivre. Il était de bienséance que tout chevalier eût une *dame de ses pensées*, pour laquelle il soupirait par convenance et se battait par habitude. Lisez dans nos grands romans les conversations amoureuses : c'est un échafaudage de sentimens hors de nature; ce sont des délicatesses quintessenciées, des scrupules et des respects sans fin et sans bornes, qui devaient ennuyer un peu celles qui en

étaient les objets. Et malheureusement, lorsque Corneille écrivit, personne n'avait traité l'amour autrement. Les Grecs, chez qui l'on avait étudié quelques-unes des principales règles de la tragédie, les Grecs n'y faisant point entrer l'amour, n'avaient pu nous servir de guides dans cette partie de l'art; et Corneille, naturellement porté à tout ce qui avait un air de grandeur, vrai ou faux, se persuada que l'amour, peint sous ces traits, avait quelque chose de noble et d'*héroïque*. En ce genre, on retrouve à tout moment chez lui l'exagération la plus romanesque. Quand Rodogune vient de demander aux deux princes amoureux d'elle la tête de leur mère, Séleücus s'en plaint avec quelque raison.

> Une ame si cruelle
> Méritait notre mère, et devait naître d'elle.

Mais Antiochus, *en amant parfait*, lui reproche une révolte qui blesse le respect que l'on doit à sa divinité.

> Plaignons-nous sans blasphème....
> Il faut plus de respect pour celle qu'on adore....
> C'est et d'elle et de lui tenir bien peu de compte,
> Que faire une révolte et si belle et si prompte.

Cette soumission religieuse qui craint de *blasphémer* n'est-ce pas celle que la princesse Alcidiane exige de Polexandre, lorsqu'elle lui ordonne d'aller dans l'Afrique, à la Chine et dans la grande

Tartarie, de là au Thibet et dans les Indes, pour tuer cinq ou six rois ou empereurs assez insolens pour se déclarer amoureux d'elle? Cela nous paraît aujourd'hui fort plaisant; mais au temps du sieur de Gomberville, auteur de *Polexandre*, et membre de l'Académie française, cela paraissait fort beau : et combien il est rare de n'être pas plus ou moins asservi par les idées de ses contemporains! Ce fut Boileau qui le premier livra au ridicule ces extravagantes productions; ce fut lui qui enseigna dans son *Art poétique* quel ton et quel caractère devait avoir l'amour sur la scène tragique.

N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène.
Qu'Achille aime autrement que Thyrcis et Philène.

Mais il faut être juste : avant qu'il donnât le précepte, Racine avait donné le modèle; et quand il fit *Andromaque*, il fit voir un art nouveau que personne ne lui avait appris. C'est là, comme nous le verrons bientôt, un de ses grands titres de gloire. Corneille n'eut pas celle-là, si l'on excepte les scènes du *Cid* imitées du Guilain de Castro, et celle de Pauline et de Sévère. D'ailleurs, il n'a jamais su traiter l'amour. Il est vrai que, dans ces deux pièces, l'amour est touchant, noble, délicat; mais ce n'est pas à beaucoup près cette passion forcenée, traînant après elle le crime et le remords, enfin si éminemment tragique quand elle

est telle que Racine et Voltaire l'ont représentée. Le rôle de Ladislas aurait pu en donner quelque idée à Corneille; mais il crut apparemment qu'on ne pouvait donner un amour de cette nature qu'à un personnage peu connu et presque d'invention, et il le crut au-dessous d'un caractère historique. Il énonce ses principes dans cette même lettre à Saint-Évremond, que j'ai déjà citée. « J'ai cru » jusqu'ici que l'amour était une passion trop char- » gée de faiblesses pour être la dominante dans » une pièce héroïque. J'aime qu'elle y serve d'or- » nement, et non pas de corps. Nos doucereux et » nos enjoués sont de contraire avis, mais vous » vous déclarez du mien. » Citons à l'appui de ce passage celui de Fontenelle, qui s'y rapporte entièrement.

« Corneille vit le goût de son siècle se tourner » entièrement du côté de l'amour le plus *pas-* » *sionné* et le moins *mêlé d'héroïsme* : mais il dé- » daigna fièrement d'avoir de la complaisance » pour ce nouveau goût. »

Ces deux passages peuvent donner lieu à plus d'une réflexion. D'abord, on voit bien clairement en quoi consistait l'erreur de Corneille, et en quoi cette erreur était excusable; car je suis persuadé qu'il était de bonne foi. S'il persista dans son opinion, même après les succès de Racine, qui auraient pu le détromper, c'est qu'il avait été trente ans non-seulement sans maître, mais sans rival.

Les morceaux sublimes de ses premières tragédies en avaient couvert les fautes. Personne n'était en état de lui indiquer les plus essentielles, et nous avons vu l'Académie elle-même se méprendre entièrement sur le sujet du *Cid*. Quand son génie ne lui fournit plus les mêmes beautés, on sentit davantage le vide de ces froides intrigues où il n'y a d'amour que le nom; de cette galanterie de commande mêlée à des dissertations politiques : c'est ce qui occasiona le peu de succès de toutes ses dernières pièces; mais c'est aussi ce dont il ne paraît pas s'être aperçu dans les examens qu'il en fait. Soit qu'il cherchât à se tromper lui-même, soit qu'en effet ses connaissances ne fussent pas plus étendues, il ne touche jamais dans ses examens le véritable point de la question. Il attribue ses disgrâces, tantôt au refus d'un suffrage illustre, tantôt au changement de goût dans le public; une autre fois à certaines opinions : il disserte longuement sur l'unité de temps et de lieu, deux choses qui ne feront jamais le sort d'un ouvrage; et il ne parle pas de la froideur et de l'ennui, les deux vices mortels et irremédiables dans la poésie dramatique. Il ne veut jamais voir que cette froideur et cet ennui tiennent principalement à ce que l'amour, quoi qu'il en dise, fait le nœud de toutes ses pièces, sans en excepter une seule, et que cet amour n'est presque jamais ce qu'il doit être dans la tragédie. Il veut *qu'il y*

serve d'ornement, et non pas de corps; et l'expérience nous a appris que l'amour ne peut pas être *un ornement* de la machine théâtrale, mais qu'il en doit être un des plus puissans ressorts; que s'il n'est pas une passion intéressante par ses effets, et convenable au caractère du personnage, c'est un travers et un ridicule, et qu'il faut, par conséquent, le renvoyer à la comédie; que s'il n'est qu'un objet de conversation et d'arrangement, il ne peut pas tourmenter beaucoup celui qui se donne pour amoureux, ni par conséquent les spectateurs, qui restent tout aussi tranquilles que lui. Corneille trouve *cette passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque*; et l'expérience nous a appris que s'il y a quelque chose d'intéressant au théâtre, c'est d'y retrouver nos faiblesses, pourvu qu'elles fassent plaindre ceux qui les ressentent, et qu'elles ne les fassent pas mépriser. Les passions alors ne trouvent leur excuse que dans leur excès, et c'est dire assez que ces mêmes *faiblesses* doivent être *dominantes* dans une pièce même héroïque, ou ne pas s'y montrer :

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse et non une vertu.

C'est en rapprochant ainsi les erreurs d'un grand génie et les leçons d'un excellent esprit que l'on s'éclaire sur la théorie des beaux-arts.

Qu'une longue habitude de gloire et de succès ait fait illusion à Corneille, qu'il ait regardé l'art de Racine comme une innovation passagère, parce qu'il ne l'avait pas connu; rien n'est plus pardonnable. Mais que dire de Fontenelle, qui, en 1742, après les exemples donnés par Racine et Voltaire, vient insulter à cent ans d'expérience et de succès, pour consacrer les fautes de son oncle et rabaisser deux de ses ennemis; vient nous dire, avec un ton de mépris, que *le siècle s'est tourné vers l'amour le plus passionné*, comme s'il eût mieux valu se tourner vers l'amour le plus froid; et ajoute, avec une emphase si noble, que Corneille *dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût*. Passons, si l'on veut, *la fierté* de Corneille, qui aurait pu être mieux placée; passons *le dédain* pour un goût qu'il eût mieux valu posséder. Mais si ce goût était nouveau pour Corneille, il ne l'était pas pour Fontenelle. Depuis 1667, époque d'*Andromaque*, jusqu'en 1742, il s'était écoulé près de quatre-vingts ans, qui avaient pu consacrer le mérite de Racine tout aussi-bien que celui de Corneille. Pourquoi donc parler de goût comme d'une mode? Pourquoi ajouter: « Peut-être croira-t-on que son âge ne » lui permettait pas d'avoir cette complaisance: » ce soupçon serait très-légitime, si l'on ne voyait » ce qu'il a fait dans la *Psyché* de Molière, où, » étant à l'ombre du nom d'autrui, il s'est aban-

» donné à un excès de tendresse dont il n'aurait
» pas voulu *déshonorer son nom*. Il ne pouvait
» mieux *braver son siècle* qu'en lui donnant
» Attila, digne roi des Huns. Il règne dans cette
» pièce une férocité noble que lui seul pouvait at-
» traper. »

Des démentis si formels, donnés à la vérité reconnue, autorisent à la dire sans ménagement. Tout est faux et absurde dans cet exposé. Il n'est pas vrai que quelques couplets d'une pièce allégorique, où il y a de la douceur et du sentiment, prouvent que l'auteur aurait pu atteindre au sublime de la passion, tel qu'il se trouve dans *Hermione*, dans *Phèdre* et dans *Roxane*. Il y a l'infini entre *Psyché* et ces rares productions du talent dramatique. Et puis, où va-t-on prendre qu'un poëte *déshonore son nom* en peignant la tendresse? Il me semble que cet excès n'avait pas *déshonoré* l'auteur des amours de Didon. Quel renversement de toutes les idées reçues! quel oubli de toute bienséance! Et pourquoi? Pour insinuer que le talent de Racine, qui excelle à peindre l'amour, est peu de chose; qu'il est indigne d'un grand poëte : et, afin qu'on n'en doute pas, il cite sur-le-champ *Attila*, joué la même année qu'*Andromaque*. Corneille, nous dit-il, ne pouvait mieux *braver son siècle*. Non, il ne pouvait mieux *braver* le bon sens et le bon goût; et quand Boileau disait, *après l'Attila, holà!* il parlait

comme toute la France. Il ne s'agit pas de le prouver; ce serait, malgré l'autorité de Fontenelle, le seul tort que l'on pût avoir avec lui. S'il est possible à quelqu'un de supporter la lecture de cet incompréhensible ouvrage, il verra que ce qui paraît à Fontenelle une *férocité noble, digne du roi des Huns*, est une démence risible, indigne non-seulement de l'auteur des *Horaces*, mais, comme le dit Voltaire, *du dernier des versificateurs*. Ceux qui savent ce qu'on doit à Corneille ne se permettent jamais de parler de ces sortes de pièces. Mais quand l'esprit de parti va jusqu'à les exalter, il faut le confondre. De nos jours même, on a imprimé dans une compilation alphabétique, dont les auteurs, qui prétendent juger *trois siècles*, assurément ne seront jamais connus du leur, on a imprimé qu'*Attila*, *Agésilas* et *Pulchérie supposaient plus de mérite que Mérope*, *Alzire* et *Mahomet!* Croit-on que ceux qui ont débité cette sottise aient voulu honorer Corneille? Non; ils voulaient outrager Voltaire; ils voulaient surtout plaire à ses ennemis, qui n'ont pas manqué de répéter cette ineptie. Il n'y a que l'envie humiliée, ou la bassesse voulant flatter la haine, qui puisse s'exprimer ainsi; et comme je les déteste sans les craindre, je ne les rencontre jamais sans les flétrir.

Il demeure prouvé que Corneille, faute d'avoir su traiter l'amour lorsqu'il en mettait partout,

a fait des héros de roman de plusieurs de ses principaux personnages, gâté presque tous ses sujets, et refroidi même ses meilleures pièces. Si ce défaut est sensible dans les rôles d'hommes, il l'est encore bien plus dans les femmes, qui doivent connaître et exprimer encore mieux que nous toutes les nuances de cette passion, et lui conserver toutes les bienséances du sexe. Corneille les a blessées trop souvent, même dans ses ouvrages les plus estimés : c'est un sentiment qu'il n'avait pas. Chez lui, Pauline dit, en parlant de Polyeucte :

Il est toujours aimable, *et je suis toujours femme.*

Émilie dit qu'elle a promis à Cinna *toutes les douceurs de sa possession*; que *ses faveurs* l'attendent. On pourrait citer beaucoup de traits semblables, mais il suffit d'indiquer le défaut général.

C'en est un bien grand encore, et qui revient bien plus fréquemment, de ne mettre dans la bouche des personnages amoureux que des raisonnemens, des maximes, des sentimens qui ressemblent, comme le remarque Voltaire, au code de *la Cour d'Amour*; de parler toujours de ce que veut un *bel œil*, de ce que fait un *véritable amant*. Racine n'est pas tombé une seule fois dans ce défaut : il est porté dans Corneille au dernier excès; on le trouve à toutes les pages.

Dans d'autres genres même, il procède presque toujours par le raisonnement mis à la place du sentiment; et souvent, au lieu de faire ressortir le caractère dans le discours, il fait dire crûment: J'ai tel caractère; j'ai de la grandeur, j'ai de l'ambition, j'ai de la politique, j'ai de la fierté. L'art consiste au contraire à le faire voir au spectateur sans le lui dire. Cette remarque est de Vauvenargues; elle est très-judicieuse.

Corneille, qui dans *Cinna* parle avec un grand sens des principes du droit public et des vices attachés aux différentes formes de gouvernement, qui, dans la scène entre Sertorius et Pompée, et dans la première scène d'*Othon*, développe supérieurement la politique d'un chef de parti, montre ailleurs une affectation de la politique de cour, qui est chez lui un caractère trop marqué pour qu'on puisse n'en pas parler; et cette politique, qui est très-fausse, tient beaucoup plus de la rhétorique que de la connaissance des hommes. Ici le siècle où vivait Corneille a visiblement influé sur ses écrits, quoiqu'on ait eu très-grand tort de dire que ce siècle avait déterminé la nature de son talent. Non, ce talent était trop décidé, trop caractérisé pour suivre une impulsion étrangère. Ce ne sont pas les troubles de la Fronde qui lui ont fait faire *Cinna* et *les Horaces*; mais, accoutumé à entendre parler de factions, de complots et d'intrigues, à voir donner une grande

importance à ce qu'on appelait l'esprit de cour, les maximes de cour, il crut devoir en parler comme s'il eût toute sa vie vécu ailleurs que dans son cabinet, et chez lui, hommes et femmes se vantent sans cesse de leur politique. Nous avons vu celle de Félix. Celle de Cléopâtre dans *Rodogune*, et d'Arsinoé dans *Nicomède*, ne les empêche pas de faire, sans la moindre nécessité, les confidences les plus dangereuses et les plus horribles. Il semble qu'elles ne les fassent que pour avoir occasion de dire : Voyez comme je suis méchante. L'auteur a l'air de croire que lorsqu'à la cour on commet un crime, on se fait gloire de le commettre. Il fait dire à Photin :

> Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
> La timide équité détruit l'art de régner :
> Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre;
> Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
> Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
> Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

Et Ptolémée, en sortant du conseil, ne manque pas de parler aussi de *crime*. Allons, dit-il,

> Nous immortaliser par un illustre *crime*.

Comme ces fautes ont été imitées de nos jours, et que les jeunes gens les prennent volontiers pour de la force, il faut leur redire que c'est là précisément une déclamation de rhéteur, et non pas le langage des hommes d'état. Jamais ceux qui com-

mettent ou qui conseillent le crime ne le présentent sous ses véritables traits : ils sont trop hideux. Un homme passionné pourrait dire : Vous m'entraînez au crime, parce qu'alors sa passion même lui sert d'excuse. Mais personne ne dira de sang-froid : Allons commettre un *crime*. Personne ne dira au prince même le plus méchant : *Fuyez la vertu comme un déshonneur, et volez au crime*. Quand la Saint-Barthélemi fut proposée dans le conseil intime de Charles IX, elle ne fut sûrement pas présentée comme un *crime*, mais comme le seul moyen d'étouffer les guerres civiles, de sauver la religion et l'autorité royale. C'est sous des noms sacrés que l'on couvrit le plus grand de tous les crimes.

Lorsque Attale, dans *Nicomède*, refuse d'appuyer auprès du roi les calomnies d'Arsinoé, et de profiter de la faiblesse de Prusias pour perdre son frère, elle lui dit :

> Vous êtes peu du monde et savez mal la cour.

On dirait que c'est un principe reçu, que, pour *être du monde et savoir la cour*, il faut trouver tous les moyens bons pour perdre son frère. Ceux qui le pensent ne le disent pas. Cette violation des bienséances morales revient à tout moment dans des pièces de nos jours, où l'on n'imite que les fautes de Corneille. C'est pour cela qu'on vou-

drait les consacrer, et c'est pour cela que je démontre combien elles sont condamnables.

Le style est dans Corneille aussi inégal que tout le reste. Il a donné, le premier, de la noblesse à notre versification; le premier, il a élevé notre langue à la dignité de la tragédie; et, dans ses beaux morceaux, il semble imprimer au langage la force de ses idées : il a des vers d'une beauté au-dessus de laquelle il n'y a rien. Ce n'est pas qu'on ne puisse, sans se contredire, faire le même éloge de Racine et de Voltaire, parce que, dès qu'il s'agit de beautés de différens genres, elles peuvent toutes être également au plus haut degré, sans admettre de comparaison. A l'égard de la pureté, de l'élégance, de l'harmonie, du tour poétique, de toutes les convenances du style, il faut voir dans l'excellent Commentaire de Voltaire tout ce qui a manqué à Corneille, et tout ce qu'il laissait à faire à Racine.

Fontenelle a la discrétion de ne point parler de cet article dans la *Vie de Corneille*. Il se contente d'affirmer sans restriction quelconque, que Corneille *a porté le théâtre français à son plus haut point de perfection*. Je doute que ses panégyristes les plus passionnés osassent aujourd'hui en dire autant. Il ajoute : *Il a laissé son secret à qui s'en pourra servir*. Nous verrons que Racine ne s'en est point *servi*, et qu'il en a trouvé un autre.

On peut bien s'attendre qu'il ne laisse pas de

côté la question de la prééminence, que j'ai cru, à l'exemple de Voltaire, devoir écarter. Ce ne pouvait pas même en être une pour un juge qui nous assure que *Pulchérie et Suréna sont dignes de la vieillesse d'un grand homme*, et que *ses derniers ouvrages sont toujours bons pour la lecture paisible du cabinet*. Il faut s'en rapporter là-dessus à ceux qui essayeront de les lire. On ne doit pas être étonné s'il finit par prononcer, *comme une décision généralement établie, que Corneille a la première place, et Racine la seconde*. Peut-être il eût été plus noble et plus convenable de dire : Je ne décide point, parce que Corneille est mon oncle, et que Racine fut mon ennemi. Mais ce qui peut étonner, c'est ce qui suit : « *On fera à son » gré l'intervalle entre ces deux places un peu » plus ou un peu moins grand.* » Je crois qu'il l'aurait fait d'une belle étendue. On va en juger : « *C'est là ce qui se trouve en ne comparant que » les ouvrages de part et d'autre.* » Les ouvrages! « *Mais si l'on compare les deux hommes, l'iné- » galité est plus grande.* »

J'ai déjà fait voir qu'on ne devait, qu'on ne pouvait pas même asseoir bien solidement un parallèle personnel. Mais quant à la comparaison des ouvrages, moi qui ne suis, ni parent de l'un, ni ennemi de l'autre, et qui ne considère tout simplement, comme tout homme de bonne foi, que l'art et mon plaisir, il m'est impossible de me

rendre à l'autorité de Fontenelle, et je crois que, s'il fallait aller aux voix, les suffrages ne me manqueraient pas, et encore moins les raisons.

Je n'ai pas relevé à beaucoup près toutes les erreurs et toutes les injustices de Fontenelle. J'en achèverai la réfutation dans l'examen du théâtre de Racine, où elle trouvera naturellement sa place. J'aurai aussi l'occasion d'y joindre de nouvelles observations sur Corneille, qui naîtront du contraste de leurs différens caractères. Ils sont opposés de tant de manières, qu'il est impossible de parler de l'un sans se souvenir de l'autre : il semble qu'ils se rapprochent sans cesse dans notre pensée, comme ils s'éloignent dans leurs ouvrages.





CHAPITRE III.

RACINE.

SECTION PREMIÈRE.

Les Frères ennemis, Alexandre, Andromaque.

« Ce serait sans doute un homme très-extraordinaire que celui qui aurait conçu tout l'art de la tragédie telle qu'elle parut dans les beaux jours d'Athènes, et qui en aurait tracé à la fois le premier plan et le premier modèle. Mais de si beaux efforts ne sont pas donnés à l'humanité; elle n'a pas de conceptions si vastes.

» Il n'existe aucun art qui n'ait été développé par degrés, et tous ne se sont perfectionnés qu'a vec le temps. Un homme a ajouté aux travaux d'un homme, un siècle a ajouté aux lumières d'un siècle, et c'est ainsi qu'en réunissant et perpétuant leurs efforts, les générations, qui se reproduisent sans cesse, ont balancé la faiblesse de notre nature, et que l'homme, qui n'a qu'un moment d'existence, a prolongé dans l'étendue des

siècles la chaîne de ses connaissances et de ses travaux qui doit atteindre aux bornes de la durée.

» L'invention du dialogue a sans doute été le premier pas de l'art dramatique. Celui qui imagina d'y joindre une action fit un second pas bien important. Cette action se modifia de différentes manières, devint plus ou moins attachante, plus ou moins vraisemblable. La musique et la danse vinrent embellir cette imitation. On connut l'illusion de l'optique et la pompe théâtrale. Le premier qui, de la combinaison de tous ces arts réunis, fit sortir de grands effets et des beautés pathétiques, mérita d'être appelé le père de la tragédie. Ce nom était dû à Eschyle : mais Eschyle apprit à Euripide et à Sophocle à le surpasser, et l'art fut porté à sa perfection dans la Grèce. Cette perfection était pourtant relative et en quelque sorte nationale. En effet, s'il y a dans les tragiques anciens des beautés de tous les temps et de tous les lieux, il n'en est pas moins vrai qu'une bonne tragédie grecque, fidèlement transportée sur notre théâtre, ne suffirait pas à faire une bonne tragédie française; et si l'on peut citer quelque exception à ce principe général, cette exception même prouverait du moins que cinq actes des Grecs ne peuvent nous en donner que trois. Nous avons ordinairement à fournir une tâche plus longue et plus pénible. Melpomène, chez les anciens, paraissait sur la scène entourée des attri-

buts de Terpsichore et de Polymnie. Chez nous, elle est seule et sans autre secours que son art, sans autres appuis que la terreur et la pitié. Les chants et la grande poésie des chœurs relevaient l'extrême simplicité des sujets grecs, et ne laissaient apercevoir aucun vide dans la représentation. Ici, pour remplir la carrière de cinq actes, il nous faut mettre en œuvre les ressorts d'une intrigue toujours attachante, et les mouvemens d'une éloquence toujours plus ou moins passionnée. L'harmonie des vers grecs enchantait les oreilles avides et sensibles d'un peuple poëte; ici le mérite de la diction, si important à la lecture, si décisif pour la réputation, ne peut, sur la scène, ni excuser les fautes, ni remplir les vides, ni suppléer à l'intérêt, devant une assemblée d'hommes qui tous ont un égal besoin d'émotion, mais qui ne sont pas tous, à beaucoup près, également juges du style. Enfin, chez les Athéniens, les spectacles donnés en certains temps de l'année étaient des fêtes religieuses et magnifiques, où se signalait la brillante rivalité de tous les arts, et où les sens, séduits de toutes les manières, rendaient l'esprit des juges moins sévère et moins exigeant. Ici la satiété, qui naît d'une jouissance de tous les jours, doit ajouter beaucoup à la sévérité du spectateur, lui donner un besoin plus impérieux d'émotions fortes et nouvelles. Et de toutes ces considérations on peut conclure que

l'art des Corneille et des Racine devait être plus étendu, plus varié, plus difficile que celui des Euripide et des Sophocle.

» Ces derniers avaient encore un avantage que n'ont pas eu parmi nous leurs imitateurs et leurs rivaux : ils offraient à leurs concitoyens les grands événemens de leur histoire, les triomphes de leurs héros, les malheurs de leurs ennemis, les infortunes de leurs ancêtres, les crimes et les vengeances de leurs dieux; ils réveillaient des idées imposantes, des souvenirs touchans ou flatteurs, et parlaient à la fois à l'homme et au citoyen.

» La tragédie, soumise comme tout le reste au caractère patriotique, fut donc chez les Grecs leur religion et leur histoire en action et en spectacle. Corneille, dominé par son génie, et n'empruntant aux Anciens que les premières règles de l'art, sans prendre leur manière pour modèle, fit de la tragédie une école d'héroïsme et de vertu. Mais combien il y avait encore à faire! combien l'art dramatique, qui doit être le résultat de tant de mérites différens, était loin de les réunir! combien y avait-il encore, je ne dis pas seulement à perfectionner, mais à créer! car l'assemblage de tant de beautés neuves et tragiques qui étincelèrent dans le premier chef-d'œuvre de Racine, dans *Andromaque*, n'est-il pas une véritable création? C'est à partir de ce point que Racine, plus profond dans la connaissance de l'art que

personne ne l'avait encore été, s'ouvrit une route nouvelle; et la tragédie fut alors l'histoire des passions et le tableau du cœur humain. » *Éloge de Racine*.

Mais il ne faut pas dédaigner de jeter un coup d'œil sur les essais de sa première jeunesse. Nous y reconnaîtrons, au milieu de tous les défauts qui dominaient encore sur la scène, le germe d'un grand talent poétique, et Racine s'y annonce déjà par un des mérites qui lui sont propres, celui de la versification. Il n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il donna *les Frères ennemis*, commencés longtemps auparavant, sujet traité sur tous les théâtres anciens, et qui ne pouvait guère réussir sur le nôtre. Ni l'un ni l'autre des deux frères ne peut inspirer d'intérêt; tous deux sont à peu près également coupables, également odieux; l'un est un usurpateur du trône, et l'autre est l'ennemi de sa patrie. Leur mère ne peut montrer qu'une douleur impuissante; et des intrigues d'amour ne peuvent se mêler convenablement au milieu des horreurs de la race de Laïus. Tel est le vice du sujet, et la fable de la pièce ne valait pas mieux. La manière du jeune poëte est fidèlement calquée sur les défauts de Corneille. Rien ne prouve mieux que le talent commence presque toujours par l'imitation. C'est en même temps un hommage qu'il rend à ses maîtres, et un écueil où il peut échouer, si le modèle n'est pas parfait; car il est de l'inex-

périence et de la faiblesse de cet âge de s'approprier d'abord ce qu'il y a de plus aisé à imiter, c'est-à-dire les fautes. Ainsi l'on voit dans *les Frères ennemis* un Créon qui, dans le temps même où il n'est occupé qu'à brouiller ses deux neveux, et à les perdre l'un par l'autre pour leur succéder, est bien tranquillement et bien froidement amoureux de la princesse Antigone, comme Maxime l'est d'Émilie, et rival de son fils Hémon qu'il sait bien être l'amant préféré. Il finit par faire à cette Antigone, qui le hait et le méprise ouvertement, une proposition tout au moins aussi déplacée et aussi déraisonnable que celle de Maxime à Émilie. Lorsque Étéocle et Polynice sont tués, que leur mère Jocaste s'est donné la mort, qu'Hémon et Menécée, les deux fils de Créon, viennent de périr à la vue des deux armées, Créon, qui est resté tout seul, n'imagine rien de mieux que de proposer à Antigone de l'épouser. On sent qu'une pareille scène, dans un cinquième acte rempli de meurtres et de crimes, suffirait pour faire tomber une pièce. Antigone ne lui répond qu'en le quittant pour aller se tuer comme les autres personnages de la tragédie. Créon n'a pas le courage d'en faire autant, apparemment pour qu'il soit dit que tout le monde ne meurt pas; mais il jette de grands cris, et finit par dire qu'*il va chercher du repos aux enfers*.

On retrouve aussi dans *les Frères ennemis* ces

longs monologues sans nécessité, qu'il était d'usage de donner aux acteurs et aux actrices comme les morceaux les plus propres à les faire briller, et jusqu'à des stances dans le goût de celles de *Polyeucte* et d'*Héraclius*, espèce de hors-d'œuvre qui est depuis long-temps banni de la scène, où il formait une disparate choquante, en mettant trop évidemment le poëte à la place du personnage. On y retrouve les déclamations, les maximes gratuitement odieuses, et même les raisonnemens alambiqués, à la place du sentiment; défauts où Racine n'est jamais tombé depuis. Jocaste parle à ses deux fils à peu près comme Sabine dans *les Horaces* parle à son époux et à son beau-frère; elle veut leur prouver en forme qu'ils doivent la tuer. Et remarquons, en passant, combien il y a quelquefois peu d'intervalle entre le faux et le vrai. Que Jocaste, au désespoir de ne pouvoir fléchir ses deux fils, leur dise qu'il faudra qu'ils lui percent le sein avant de combattre, qu'elle se jettera entre leurs épées, ce langage est convenable; mais qu'elle dise :

> Je suis de tous les deux la commune ennemie,
> Puisque votre ennemi reçut de moi la vie :
> Cet ennemi sans moi ne verrait pas le jour;
> S'il meurt, ne faut-il pas que je meure à mon tour?
> N'en doutez point, sa mort me doit être commune :
> Il faut en donner deux, ou n'en donner pas une;

ces subtilités sont beaucoup trop ingénieuses. Ce

n'est pas le langage de la douleur; elle n'a pas assez d'esprit pour faire de pareils sophismes: cet esprit paraissait alors quelque chose de brillant; mais il ne faut qu'un moment de réflexion pour sentir combien il est faux.

Les Frères ennemis eurent pourtant quelque succès, et ce coup d'essai n'est pas sans beautés. La haine des deux frères est peinte avec énergie, et la scène de l'entrevue est très-bien traitée. Le poëte a eu l'art de nuancer deux caractères dominés par un même sentiment; et ce mérite seul suffisait pour annoncer le talent dramatique que le judicieux Molière aperçut et encouragea dans le premier ouvrage de Racine. Polynice a plus de noblesse et de fierté, Étéocle plus de férocité et de fureur. Quand Jocaste représente à Polynice qu'Étéocle s'est fait aimer du peuple depuis qu'il règne dans Thèbes, le prince répond :

C'est un tyran qu'on aime,
Qui par cent lâchetés tâche à se maintenir
Au rang où par la force il a su parvenir;
Et son orgueil le rend, par un effet contraire,
Esclave de son peuple et tyran de son frère.
Pour commander tout seul, il veut bien obéir,
Et se fait mépriser pour me faire haïr.
Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître;
Le peuple aime un esclave, et craint d'avoir un maître.
Mais je croirais trahir la majesté des rois,
Si je faisais le peuple arbitre de mes droits.

Ces vers, d'une tournure ferme et d'un grand sens,

ressemblent aux bons vers de Corneille, et font voir que son jeune rival savait déjà imiter quelques-unes de ses beautés.

D'un autre côté, Étéocle trace avec force cette aversion réciproque qui a toujours régné entre son frère et lui. Il n'était pas aisé d'exprimer noblement cette tradition de la fable, qu'Étéocle et Polynice se battaient ensemble dans le sein de leur mère. Le poëte y réussit, et tout ce morceau, à quelques fautes près, est d'un style tragique.

Je ne sais si mon cœur s'apaisera jamais :
Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.
Nous avons l'un et l'autre une haine obstinée :
Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année;
Elle est née avec nous; et sa noire fureur,
Aussitôt que la vie, entra dans notre cœur.
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance;
Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance.
Triste et fatal effet d'un sang incestueux!
Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau,
Et nous suivront peut-être encor dans le tombeau.
On dirait que le ciel, par un arrêt funeste,
Voulut de nos parens punir ainsi l'inceste,
Et que dans notre sang il voulut mettre au jour
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour.
Et maintenant, Créon, que j'attends sa venue,
Ne crois pas que pour lui ma haine diminue :
Plus il approche, et plus il me semble odieux;
Et sans doute il faudra qu'elle éclate à ses yeux.
J'aurais même regret qu'il me *quittât* l'empire :
Il faut, il faut qu'il fuie, et non qu'il se retire.

Je ne veux point, Créon, le haïr à moitié;
Et je crains son courroux moins que son amitié.
Je veux, *pour donner cours* à mon ardente *haine*,
Que sa fureur au moins autorise la *mienne*;
Et puisqu'enfin mon cœur ne saurait se trahir,
Je veux qu'il me déteste, afin de le haïr.

Et un moment après, lorsqu'on lui annonce que son frère approche, il s'écrie :

Qu'on hait un ennemi quand il est près de nous!

La description de leur combat, malgré quelques vers de jeune homme, est en général bien écrite et digne du sujet.

Mais le talent de l'auteur pour la versification se développe bien davantage dans *Alexandre*. C'est la première de nos pièces qui ait été écrite avec cette élégance qui consiste dans la propriété des termes, dans la noblesse de l'expression, dans le nombre et la cadence du vers. Ce mérite, que l'auteur porta depuis infiniment plus loin, et le caractère de Porus, marquaient déjà un progrès dans sa composition; et la pièce eut beaucoup de succès. Mais elle manque de cet intérêt qui soutient seul les pièces de théâtre, quand on n'y supplée pas par des beautés d'un autre genre, assez supérieures pour en tenir lieu, comme on en voit des exemples dans quelques-unes des pièces de Corneille. L'esprit d'imitation est ici encore plus marqué que dans *les Frères ennemis*.

Alexandre est aussi froidement amoureux d'une reine des Indes que César de celle d'Égypte. L'amitié sans doute aveuglait Despréaux, quand il met dans la bouche d'un campagnard ces vers en forme de reproche, et dont il veut faire une louange :

Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre :
Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre.

Il n'est pas fort *tendre* en effet; mais il est assez galant pour dire à sa maîtresse :

Je vous avais promis que l'effort de mon bras
M'approcherait bientôt de vos divins appas ;
Mais, dans ce même temps, souvenez-vous, madame,
Que vous me promettiez quelque place en votre âme.
Je suis venu : l'amour a combattu pour moi ;
La victoire elle-même a dégagé ma foi.
Tout cède autour de vous ; c'est à vous de vous rendre :
Votre cœur l'a promis ; voudra-t-il s'en défendre ?...

Et un moment après :

Que vous connaissez mal les violens désirs
D'un amour qui vers vous porte tous mes soupirs !
J'avouerai qu'autrefois, au milieu d'une armée,
Mon cœur ne soupirait que pour la renommée.
. . . .
Mais hélas ! que vos yeux, ces aimables tyrans,
Ont produit sur mon cœur des effets différens !
Ce grand nom de vainqueur n'est plus ce qu'il souhaite ;
Il vient avec plaisir avouer sa défaite.

Boileau aurait bien pu placer parmi ses *héros*

de roman un Alexandre qui *soupire* pour *d'aimables tyrans*, et qui vient *avouer sa défaite*. Il y a des hommes qu'il ne faut jamais faire *soupirer* sur la scène, et Alexandre est de ces hommes-là. Mais pardonnons à Racine : l'exemple l'entraînait. Il était bien jeune, et depuis il sut faire parler à l'amour un langage bien différent.

Un autre défaut essentiel de cette pièce, c'est le manque d'action. Porus est vaincu dès le commencement du troisième acte, et pourtant il reste sur le champ de bataille, jusqu'au cinquième, à disputer une victoire qu'Alexandre lui-même a déjà déclarée certaine; et, dans ce long intervalle, Alexandre ne s'occupe qu'à mettre d'accord Axiane et Taxile, dont personne ne se soucie : tout se passe en conversations inutiles. Mais celle du deuxième acte, entre Porus et Éphestion, offre du moins des beautés de détail. Éphestion veut lui parler des exploits de son maître :

Eh ! que pourrais-je apprendre
Qui m'abaisse si fort au-dessous d'Alexandre ?
Serait-ce sans effort les Persans subjugués,
Et vos bras tant de fois de meurtres fatigués ?
Quelle gloire, en effet, d'accabler la faiblesse
D'un roi déjà vaincu par sa propre mollesse ;
D'un peuple sans vigueur et presque inanimé,
Qui gémissait sous l'or dont il était armé,
Et qui, tombant en foule, au lieu de se défendre,
N'opposait que des morts au grand cœur d'Alexandre !
Les autres, éblouis de ses moindres exploits,
Sont venus à genoux lui demander des lois ;

Et leur crainte écoutant je ne sais quels oracles,
Ils n'ont pas cru qu'un dieu pût trouver des obstacles.
Mais nous, qui d'un autre œil jugeons les conquérans,
Nous savons que les dieux ne sont pas des tyrans;
Et, de quelque façon qu'un esclave le nomme,
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.
Nous n'allons point de fleurs parfumer son chemin;
Il nous trouve partout les armes à la main:
Il voit à chaque pas arrêter ses conquêtes;
Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts et presque plus de temps
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.
Ennemis du repos qui perdit ces infâmes,
L'or qui naît sous nos pas ne corrompt point nos âmes:
La gloire est le seul bien qui nous puisse tenter,
Et le seul que mon cœur cherche à lui disputer.

Ces vers ont la vigueur et la dignité du genre. Je me souviens d'en avoir vu citer de préférence quatre autres, qui sont peut-être plus brillans, mais qui ne me semblent pas d'un style aussi sain.

Oui, je consens qu'au ciel on élève Alexandre:
Mais, si je puis, seigneur, je l'en ferai descendre;
Et j'irai l'attaquer jusque sur les autels
Que lui dresse en tremblant le reste des mortels.

Je ne doute pas que ces vers ne fussent applaudis par le parterre; mais je crois qu'ils le seront moins par les connaisseurs. Il y a de l'emphase et de l'affectation dans ces vers; et la véritable grandeur n'en a point: *élever au ciel Alexandre pour l'en faire descendre* a un air de jactance qui sent trop le jeune versificateur. Il

ne doit rien y avoir dans le style tragique qui ressemble le moins du monde à la recherche. Ce sont là de ces vers qu'on fait à vingt ans, mais qu'on effacerait à trente; et, depuis *Andromaque*, jamais Racine n'en a fait dans ce goût. Aujourd'hui qu'on est en général si éloigné des vrais principes du style, bien des gens seront peut-être surpris de ce jugement sur des vers dont beaucoup d'auteurs se glorifieraient; mais c'est en lisant les modèles qu'a donnés Racine qu'on apprend à être si sévère.

Le premier de ces modèles fut *Andromaque*. Racine, peu content de ce qu'il avait produit jusqu'alors (car le talent sait juger ce qu'il a fait en le comparant à ce qu'il peut faire), ne trouvant pas dans ses premiers essais l'aliment que cherchait son âme, s'interrogea dans le silence de la réflexion. Il vit que des conversations politiques n'étaient pas la tragédie; averti par son propre cœur, il vit qu'il fallait la puiser dans le cœur humain, et dès ce moment il put dire : La tragédie m'appartient. Il conçut que le plus grand besoin qu'apportent les spectateurs au théâtre, le plus grand plaisir qu'ils y cherchent, c'est de se retrouver dans ce qu'ils voient; que si l'homme aime à être élevé, il aime encore mieux être attendri, peut-être parce qu'il est plus sûr de sa faiblesse que de sa vertu; que le sentiment de l'admiration s'émousse et s'affaiblit trop aisément

pour soutenir seul une pièce entière ; que les larmes douces qu'elle fait répandre quelquefois sont bientôt séchées, au lieu que la pitié pénètre plus avant dans le cœur, y porte une émotion qui croît sans cesse et que l'on aime à nourrir, fait couler des larmes délicieuses qu'on ne se lasse point de répandre, et dont l'auteur tragique peut sans cesse rouvrir la source, quand une fois il l'a trouvée. Ces idées furent des traits de lumière pour cette âme si sensible et si féconde, qui, en s'examinant elle-même, y trouvait les mouvemens de toutes nos passions, les secrets de tous nos penchans. Combien un seul principe lumineux, embrassé par le génie, avance en peu de temps sa marche vers la perfection !

Le Cid avait été la première époque de la gloire du théâtre français, et cette époque était brillante. *Andromaque* fut la seconde, et n'eut pas moins d'éclat : ce fut une espèce de révolution. On s'aperçut que c'étaient là des beautés absolument neuves. Celles du *Cid* étaient dues en grande partie à l'auteur espagnol : Racine, dans *Andromaque*, ne devait rien qu'à lui-même. La pièce d'Euripide n'a de commun avec la sienne que le titre : le sujet est tout différent ; et ce n'est pas encore ici que commencent les obligations que Racine eut aux Grecs. Quelques vers du troisième livre de l'*Énéide* lui firent naître l'idée de son *Andromaque*. Ils contiennent une partie du sujet, l'amour

de Pyrrhus pour Andromaque, et le meurtre de ce prince tué de la main d'Oreste au pied des autels : il y a cette différence, que, dans Virgile, Pyrrhus a abandonné Andromaque pour épouser Hermione, dont Oreste est amoureux. Voilà tout ce que la Fable a fourni au poëte ; et si l'on excepte les sujets absolument d'invention, il y en a peu où l'auteur ait plus mis du sien.

Quel que fût le succès d'*Andromaque*, Corneille et Racine n'en avaient pas encore appris assez à la nation pour qu'elle pût saisir tout ce qu'un pareil ouvrage avait d'étonnant. Racine était dès lors trop au-dessus de son siècle et de ses juges. Il faut plus d'une génération pour que les connaissances, s'étendant de proche en proche, répandent un grand jour sur les monumens du génie : il est bien plus prompt à créer que nous ne le sommes à le connaître. Instruits par cent ans d'expérience et de réflexion, nous sentons mieux aujourd'hui quel homme ce serait que Racine, quand il n'aurait fait qu'*Andromaque*. Quelle marche claire et distincte dans une intrigue qui semblait double ! Quel art d'entrelacer et de conduire ensemble les deux branches principales de l'action, de manière qu'elles semblent n'en faire qu'une ! Tout se rapporte à un seul événement décisif, au mariage d'Andromaque et de Pyrrhus; et les événemens que produit l'amour d'Oreste pour Hermione sont toujours dépendans de celui

de Pyrrhus pour Andromaque. Ce mérite de la difficulté vaincue suppose une science profonde de l'intrigue : il faut le développer.

Il y a trois amours dans cette pièce : celui de Pyrrhus pour Andromaque, celui d'Hermione pour Pyrrhus, et celui d'Oreste pour Hermione. Il fallait que tous trois fussent tragiques, que tous trois eussent un caractère différent, et que tous trois concourussent à lier et à délier le nœud principal du sujet, qui est le mariage de Pyrrhus avec Andromaque, d'où dépend la vie du fils d'Hector. Le poëte est venu à bout de tout. D'abord l'amour est tragique dans tous les trois, c'est-à-dire, au point où il peut produire de grandes catastrophes et de grands crimes. Si Pyrrhus n'obtient pas la main d'Andromaque, il livrera le fils de cette princesse aux Grecs qui le lui demandent. Ils ont des droits sur leur victime, et il ne peut refuser à ses alliés le sang de leur ennemi commun, à moins qu'il ne puisse leur dire : Sa mère est ma femme, et son fils est devenu le mien. Voilà des motifs suffisans, bien conçus et dignes de la tragédie. Quoique ce sacrifice d'un enfant puisse nous paraître tenir de la cruauté, les mœurs connues de ces temps, les maximes de la politique et les droits de la victoire l'autorisent suffisamment. Tout est motivé, tout est vraisemblable; et de peur que l'amour de Pyrrhus ne nous rassurât sur le sort d'Astyanax, le poëte lui a conservé

le caractère fier et impétueux qui convient au fils d'Achille, et cette violente passion qui peut devenir cruelle si elle n'est pas satisfaite. Voici comme il est annoncé dès la première scène:

Et chaque jour encore on lui voit tout tenter
Pour fléchir sa captive ou pour l'épouvanter.
De son fils qu'il lui cache il menace la tête,
Et fait couler des pleurs qu'aussitôt il arrête.
Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet amant irrité revenir sous ses lois,
Et, de ses vœux troublés lui rapportant l'hommage,
Soupirer à ses pieds moins d'amour que de rage.
Ainsi n'attendez pas que je puisse aujourd'hui
Vous répondre d'un cœur si peu maître de lui.
Il peut, seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Épouser ce qu'il hait et perdre ce qu'il aime.

Et ces hommes que la passion laisse si *peu maîtres d'eux-mêmes* sont précisément ce qu'il nous faut dans la tragédie. On ne sait pas ce qui arrivera, mais on peut s'attendre à tout: l'on espère et l'on craint, et c'est tout ce qu'on veut au théâtre. Le langage de Pyrrhus confirme ce que Pylade vient d'en dire. Se flatte-t-il de toucher le cœur de celle qu'il aime, il promet tout, rien ne lui coûte.

Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père.
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens,
J'irai punir les Grecs de vos maux et des miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre;
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre;

Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils.

Pourquoi ces promesses si singulières dans la bouche du fils d'Achille, loin de nous blesser, nous paraissent-elles si naturelles? C'est que non-seulement elles tiennent à un caractère déjà annoncé, à la fougue de la jeunesse, à l'enthousiasme de la passion, mais encore c'est qu'elles n'ont rien de contraire à l'héroïsme du guerrier. Ce n'est point un froid compliment de galanterie, comme celui d'Alexandre à la reine Cléophile, quand il lui dit que c'est pour elle qu'il est venu en vainqueur jusque dans les Indes : on sent trop que cela est faux, et qu'Alexandre n'avait pas besoin de Cléophile pour avoir la fureur de conquérir le monde. Mais qu'un jeune guerrier qui a renversé Troie se fasse un plaisir et une gloire de la relever pour y couronner le fils de sa maîtresse, le fils d'Hector, cette idée peut flatter à la fois son amour et sa fierté : on sent qu'il ne promet que ce qu'il pourrait faire, et que la passion parle chez lui le langage de la vérité. Ce que je dis, tout le monde l'a senti comme moi; mais je l'ai détaillé pour répondre à ceux qui font si peu de cas du bon sens qu'ils le croient même contraire à l'imagination et aux grands effets; pour leur démontrer que la tragédie n'en produit pas un seul qui ne soit fondé sur la raison, que ce qui nous a paru froid et ennuyeux était déraisonnable,

que ce qui nous intéresse et nous émeut est vrai et sensé.

Ce même Pyrrhus, un moment après, est-il offensé des refus d'Andromaque, ce n'est plus cet homme qui ne demandait seulement qu'à espérer; il ne connaît plus que les extrêmes.

Eh bien! madame, eh bien! il faut vous obéir,
Il faut vous oublier, ou plutôt vous haïr.
Oui, mes vœux ont trop loin *poussé leur violence*
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.
Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère;
Le fils me répondra des mépris de la mère.
La Grèce le demande, et je ne prétends pas
Mettre toujours ma gloire à sauver des ingrats.

Ce sont là les alternatives et les contrastes naturels de la passion. Heureusement qu'en amour il ne s'agit pas souvent d'événemens de cette importance, mais le fond est le même : les différences sont relatives. Les femmes qui ont rencontré des hommes vraiment amoureux savent qu'il ne faut qu'un mot pour les faire passer des transports de la joie à ceux de la fureur. Cette vivacité d'imagination, nécessaire pour bien peindre les passions humaines, me rappelle un mot de Voltaire aussi vrai que plaisant. Il exerçait une actrice, et tâchait de lui donner plus de feu qu'elle n'en avait : *Mais, Monsieur*, lui dit-elle, *si je jouais ainsi, on me croirait le diable au corps.*

— Eh! oui, Mademoiselle, voilà ce que je vous demande : pour jouer la tragédie et pour la faire, il faut avoir le diable au corps.

Si l'amour de Pyrrhus est tragique, celui d'Oreste l'est-il moins? Oreste remplit parfaitement l'idée que nous en donnent toutes les traditions mythologiques. Il semble poursuivi par une fatalité invincible; il paraît pressentir les crimes auxquels il est réservé, et qui sont comme attachés à son nom. Sa passion est sombre et forcenée, elle est noircie de cette mélancolie sinistre qui est toujours près du désespoir. Il ne voit, n'imagine rien que de funeste. Il dit à Pylade, au moment où Hermione se croit sûre d'épouser Pyrrhus :

Tout lui rirait, Pylade; et moi, pour mon partage,
Je n'emporterais donc qu'une inutile rage?
J'irais, loin d'elle encor, tâcher de l'oublier?
Non, non : à mes tourmens je veux l'associer.
C'est trop gémir tout seul. Je suis las qu'on me plaigne :
Je prétends qu'à mon tour l'inhumaine me craigne,
Et que ses yeux cruels, à pleurer condamnés,
Me rendent tous les noms que je leur ai donnés.
. . . .
Quand nos états vengés jouiront de mes soins,
L'ingrate de mes pleurs jouira-t-elle moins?
. . . .
Que veux-tu? Mais, s'il faut ne te rien déguiser,
Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.

Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.

On plaint en effet ce malheureux Oreste plus qu'on ne le condamne; et ce qu'on n'a peut-être pas observé, c'est que l'amitié qui l'unit à Pylade répand sur lui une sorte d'intérêt qui nous porte encore à excuser son crime. On sent confusément qu'un homme à qui il reste un ami peut bien être coupable, mais n'est pas déterminément méchant. On est ému, lorsque, au milieu de ses projets sinistres, résolu d'enlever Hermione au péril de sa vie, le seul sentiment doux qui lui reste est en faveur de Pylade.

Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi ?
Assez et trop long-temps mon amitié t'accable :
Évite un malheureux, abandonne un coupable.
Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit :
Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit ;
Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne.
Va-t'en.

Et quelle est la réponse de Pylade? Ce ne sont pas de ces tournures sentencieuses, telles que nous les voyons si souvent dans Corneille. Il ne dit pas : Un véritable ami doit tout sacrifier, jusqu'à son devoir. Il ne dit pas : Je sais comme doit agir en pareil cas un ami véritable : l'amitié ne connaît point de dangers, etc. Il montre tout ce qu'il est par un seul mot :

Allons, seigneur, enlevons Hermione.

Un mot tel que celui de Pylade vaut mieux qu'un traité sur l'amitié; comme tous les mots de passion de nos bonnes tragédies valent mieux que ce qu'en disent tous les moralistes. C'est un des grands avantages du genre dramatique; c'est la supériorité de l'action sur le discours; c'est enfin le mot connu de ce Lacédémonien : *Ce qu'il a dit, je le fais.*

Que la réponse d'Oreste est touchante!

> J'abuse, cher ami, de ton trop d'amitié :
> Mais pardonne à des maux dont toi seul as pitié ;
> Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
> Que tout le monde hait, et qui se hait lui-même.

Combien de nuances différentes! et toutes sont intéressantes: tout parle au cœur, tout est tragique.

Mais ce qui l'est plus que tout le reste, c'est Hermione. C'est une des plus étonnantes créations de Racine, c'est le triomphe d'un art sublime et nouveau. J'oserai dire à ceux qui refusent à Racine le titre de créateur: Où est le modèle d'Hermione? où avait-on vu, avant Racine, ce développement vaste et profond des replis du cœur humain; ce flux et reflux si continuel et si orageux de toutes les passions qui peuvent bouleverser une âme altière et blessée; ces mouvemens opposés et rapides qui se croisent comme des éclairs; ce passage si prompt de toutes les imprécations de la haine à toutes les tendresses de l'amour, des effusions de la

joie aux transports de la fureur, de l'indifférence et du mépris affecté au désespoir qui se répand en plaintes, en reproches, en menaces; cette rage, tantôt sourde et concentrée, et méditant tout bas toutes les horreurs des vengeances, tantôt forcenée et jetant des éclats terribles? Pyrrhus, poussé à bout par les rigueurs d'Andromaque, paraît-il déterminé à épouser Hermione, de quel ton elle en parle à sa confidente!

Pyrrhus revient à nous! Eh bien! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits.... Mais qui les peut compter?
Intrépide et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle, enfin; rien ne manque à sa gloire.

Pyrrhus retourne-t-il à Andromaque, elle se tait, et n'attend qu'Oreste pour lui demander la tête d'un amant parjure. Il commence, en arrivant, par se répandre en protestations.

Elle l'interrompt:

Vengez-moi, je crois tout.

Oreste se résout, quoique avec peine, à la servir, et l'on s'aperçoit de tout ce qu'il lui en coûte pour se porter à l'assassinat, même d'un rival. Malgré ses promesses, elle ne se croit pas assez sûre de lui.

Pyrrhus n'est pas coupable à ses yeux comme aux miens;
Et je tiendrais mes coups bien plus sûrs que les siens.

Pyrrhus, en épousant Andromaque, s'expose à la vengeance des Grecs. Elle ne demande qu'un jour. Ce jour éloigne au moins le plus grand des malheurs; et l'éloigner, c'est peut-être le prévenir: l'espérance n'abandonne jamais l'amour. Mais Pyrrhus paraît insensible à cette prière. Elle ne veut qu'un jour, et il le refuse. Il ne reste que le désespoir.

Vous ne répondez point?.... Perfide, je le voi,
Tu comptes les momens que tu perds avec moi.
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.....
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux :
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée ;
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes sermens avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne;
Va, cours : mais crains encor d'y trouver Hermione.

L'amour et la fureur réunis ensemble n'ont jamais eu un accent plus vrai ni plus effrayant. Il serait infini de détailler tout ce qu'il y a dans ce morceau. L'analyse de cinq ou six rôles des pièces de Racine, faite dans cet esprit, serait une histoire complète de l'amour : jamais on ne l'a ni mieux connu ni mieux peint. Quelle vérité dans ce vers :

Tu comptes les momens que tu perds avec moi!

Comme cette observation est juste! Rien n'échappe

à la vue perçante d'une femme qui aime, même dans le trouble de la colère. Elle ne peut se cacher que ses reproches, dès qu'ils sont inutiles, ne font que la rendre importune, et que celui qui en est l'objet compare involontairement ces momens si tristes et si insupportables avec ceux qui l'attendent auprès d'une autre. Et cette expression, *ta Troyenne!* qu'il y a de haine et de dénigrement dans ce mot! Ce ne sont, si l'on veut, que des nuances; mais c'est la réunion des circonstances, même légères, qui fonde l'illusion de l'ensemble: rien n'est petit dans la peinture des passions. Cette autre expression, *tu lui parles du cœur*, qu'elle est heureuse et neuve! C'est encore la passion qui en trouve de pareilles. *Sauve-toi de ces lieux* pourrait ailleurs être familier : il est relevé par ce qu'il a de cruel dans l'empressement de quitter Hermione. On ne finirait pas; je m'arrête. Et parmi tant de beautés cherchez un mot de trop, un mot à reprendre: il n'y en a point.

Ainsi donc l'amour est vraiment tragique dans Pyrrhus, dans Oreste, dans Hermione: il l'est différemment dans tous les trois, et prend la teinte de leurs différens caractères; ardent et impétueux dans Pyrrhus, sombre et désespéré dans Oreste, altier et furieux dans Hermione. Jamais dans Corneille il n'avait eu aucun de ces caractères. Aussi les effets qu'il produit ici sont en proportion de son énergie; et, ce qui est de l'essence du

drame, les changemens de situation qui se succèdent dans la pièce naissent de cette fluctuation naturelle aux âmes passionnées, et produisent de ces coups de théâtre qui ne tiennent pas à des événemens étrangers ou accidentels, mais dont les ressorts sont dans le cœur des personnages. Pyrrhus, croyant que le péril d'un fils doit résoudre Andromaque à lui donner sa main, refuse Astyanax aux Grecs. Hermione offensée a promis de partir avec Oreste. Celui-ci s'abandonne à la joie : mais, dans l'intervalle du premier au second acte, Andromaque a rejeté les offres de Pyrrhus; et dans le moment où Oreste se croit sûr de sa conquête, arrive Pyrrhus.

Je vous cherchais, seigneur. Un peu de violence
M'a fait de vos raisons combattre la puissance,
Je l'avoue, et depuis que je vous ai quitté,
J'en ai senti la force et connu l'équité.
J'ai songé, comme vous, qu'à la Grèce, à mon père,
A moi-même, en un mot, je devenais contraire;
Que je relevais Troie, et rendais imparfait
Tout ce qu'a fait Achille et tout ce que j'ai fait.
Je ne condamne plus un courroux légitime;
Et l'on vous va, seigneur, livrer votre victime.

Oreste demeure frappé de consternation, et le spectateur avec lui. Voilà un coup de théâtre; il est d'un maître. L'intérêt croît avec le péril des principaux personnages; et le nœud capital est la résolution que prendra Andromaque : la conduite de Pyrrhus en dépend; celle d'Hermione

dépend de Pyrrhus, et celle d'Oreste, d'Hermione. Cette dépendance mutuelle est si distincte, qu'elle ne forme point de complication; et le différent degré d'intérêt qu'inspire chaque personnage ne nuit point à l'unité d'objet, parce que tout est subordonné à ce premier intérêt attaché au péril d'Andromaque et de son fils; car il faut (je l'ai déjà dit, et je crois devoir le répéter) soigneusement distinguer au théâtre deux sortes d'intérêt, que l'on confond trop souvent par une méprise qui a donné lieu à tant de critiques injustes : le premier consiste à désirer le bonheur ou le salut d'un personnage principal; le second, à partager ses malheurs ou excuser ses passions en raison de leur violence. C'est le premier qui fait ici le fond de la pièce; il tient à la personne d'Andromaque, au péril de son fils, qui est sa dernière consolation, à ce grand sentiment de l'amour maternel, peint des couleurs les plus touchantes : ce qu'on désire le plus, c'est que son fils soit sauvé. Mais comment pourra-t-elle sauver ce fils, s'il faut que la veuve d'Hector épouse le fils d'Achille? Voilà d'où naît la suspension et l'incertitude, voilà l'intérêt principal. Celui qu'on peut prendre aux passions de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste est d'une autre espèce : il ne va qu'à les plaindre ou les excuser plus ou moins, et à se prêter à un certain point à tous leurs mouvemens, parce qu'ils sont naturels et vrais; mais on ne désire

point que leur amour soit heureux. C'est une règle générale au théâtre, que ce désir n'existe dans le spectateur que lorsque l'amour qu'on lui représente est réciproque, ou qu'il l'a été, parce qu'alors il peut faire le bonheur des deux amans, comme on l'a vu dans *le Cid*. Ici donc tous les vœux sont pour Andromaque et pour son fils : et il est temps de parler en détail de ce rôle, qui forme un contraste si admirable avec toutes les passions orageuses dont il est environné.

Remarquons d'abord l'avantage des sujets connus. Les noms de Troie, d'Hector, de sa veuve, de son fils, commencent par disposer l'âme à l'attendrissement : ce sont de grandes et mémorables infortunes dont nous avons été occupés dès notre enfance, et que les ouvrages d'Homère et de Virgile nous ont rendues familières. Mais il faut que le poëte sache conserver à ces sujets si connus la couleur qui leur est propre. Et qui jamais y a mieux réussi que Racine? Quel modèle que ce rôle d'Andromaque! comme il est grec! comme il est antique! Quelle aimable simplicité! quelle modestie noble et douce! quelle tendresse d'épouse et de mère! quelle douleur à la fois majestueuse et ingénue! Comme ses regrets sont touchans et ne sont jamais fastueux! comme, dans ses reproches et dans ses refus, elle garde cette modération et cette retenue qui sied si bien à son sexe et au malheur! comme tout ce rôle est plein

de nuances délicates que personne n'avait connues jusqu'alors, plein d'un pathétique pénétrant dont il n'y avait aucun exemple! Qui est-ce qui n'est pas délicieusement ému de ces vers simples qui descendent si avant dans le cœur, et font couler les larmes de la pitié?

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

PYRRHUS.

Ah! madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes.

ANDROMAQUE.

Et quelle est cette peur dont leur cœur est frappé?
Seigneur, quelque Troyen vous est-il échappé?

PYRRHUS.

Leur haine pour Hector n'est pas encore éteinte.
Ils redoutent son fils.

ANDROMAQUE.

Digne objet de leur crainte!
Un enfant malheureux qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître et qu'il est fils d'Hector!

On peut comprendre tout ce que peut sur elle l'intérêt de cet enfant. Lorsque Pyrrhus, las d'être rebuté, revient à l'hymen d'Hermione, et a promis de livrer Astyanax, Andromaque ne craint point de s'abaisser aux pieds d'une rivale qui doit

la détester ; elle ne craint pas de s'exposer à son orgueil et à ses mépris. L'amour maternel peut tout supporter et tout ennoblir.

Où fuyez-vous, madame ?
N'est-ce pas à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector pleurant à vos genoux ?
Je ne viens point ici, par de jalouses larmes,
Vous envier un cœur qui se rend à vos charmes.
Par une main cruelle, hélas ! j'ai vu percer
Le seul où mes regards prétendaient s'adresser !
Ma flamme pour Hector fut jadis allumée ;
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.
Mais il me reste un fils.... Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour ;
Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite,
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,
Lorsque de tant de biens qui pouvaient nous flatter,
C'est le seul qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter
Hélas ! lorsque, lassés de dix ans de misère,
Les Troyens en courroux menaçaient votre mère,
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui :
Vous pouvez sur Pyrrhus ce que j'ai pu sur lui.
Que craint-on d'un enfant qui survit à sa perte ?
Laissez-moi le cacher en quelque île déserte ;
Sur les soins de sa mère on peut s'en assurer,
Et mon fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer.

Hermione la quitte avec dédain. Pyrrhus entre sur la scène. Céphise exhorte sa maîtresse à tâcher de le fléchir. Andromaque en désespère ; elle n'ose même jeter les yeux sur lui. Pyrrhus, qui n'attend qu'un regard et ne l'obtient pas, dit avec emportement :

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

A ce mot elle tombe à ses pieds. Il lui reproche son inflexibilité.

Sa grâce à vos désirs pouvait être accordée;
Mais vous ne l'avez pas seulement demandée.
C'en est fait.

ANDROMAQUE.

Ah! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés.
Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être importune.
Vous ne l'ignorez pas : Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux.

Ce qu'il y a de plus beau dans cette réponse, c'est qu'on sait bien que ce n'est point par fierté qu'elle ne s'est pas abaissée devant Pyrrhus. Celle qui a pu supplier Hermione n'aurait pas été plus fière avec lui; mais elle tremble d'implorer un homme qui met à ses bienfaits un prix dont elle est épouvantée. Aussi, malgré ses dangers et sa douleur, elle ne lui parle pas même de cet amour dont elle ne peut supporter l'idée; elle ne cherche à l'émouvoir que par la pitié et la générosité. Cette observation des bienséances est le comble de l'art.

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez.
J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés;
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers.
Mais que ne peut un fils! je respire, je sers.

J'ai fait plus : je me suis quelquefois consolée
Qu'ici plutôt qu'ailleurs le sort m'eût exilée;
Qu'heureux dans son malheur, le fils de tant de rois,
Puisqu'il devait servir, fût tombé sous vos lois.
J'ai cru que sa prison deviendrait son asile.
Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille :
J'attendais de son fils encor plus de bonté.
Pardonne, cher Hector, à ma crédulité :
Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime;
Malgré lui-même, enfin, je l'ai cru magnanime.
Ah! s'il l'était assez pour nous laisser du moins
Au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins,
Et que, finissant là sa haine et nos misères,
Il ne séparât point des dépouilles si chères!

Quelle magie de style! quel charme inexprimable! Jamais le malheur n'a fait entendre une plainte plus touchante. Pyrrhus en est attendri, et consent encore à sauver Astyanax; mais il renouvelle avec plus de force que jamais la résolution de l'abandonner aux Grecs, si Andromaque ne consent pas à l'épouser. Il est déterminé à le couronner ou à le perdre : il lui laisse le choix. Et c'est alors que la veuve d'Hector ne trouve qu'un moyen de sauver à la fois son fils et sa gloire : elle épousera Pyrrhus, et en quittant les autels elle s'immolera sur le tombeau de son premier époux. Elle recommande son fils à la fidèle Céphise.

Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras conduis-le sur leur trace;
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.

Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste;
Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour.

L'action désespérée d'Oreste, et le meurtre de Pyrrhus égorgé dans le temple au moment où il reçoit la main d'Andromaque, empêchent cette princesse d'exécuter son funeste dessein. Son sort et celui d'Astyanax paraissent assurés. Mais quelle catastrophe terrible que celle qui termine la destinée d'Oreste et d'Hermione! Quel moment que celui où cette femme égarée et furieuse lui demande compte du sang qu'elle-même a fait répandre! On a cité cent fois ces vers fameux :

Mais, parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

Ce dernier mot est le plus beau peut-être que jamais la passion ait prononcé. Si on osait le comparer au *qu'il mourût*, ce ne serait pas pour rapprocher des choses très-différentes, ce serait pour faire remarquer, dans l'un, le sublime d'un grand sentiment, et dans l'autre, le sublime d'une grande passion. L'un est sans doute d'un plus grand effet au théâtre; il transporte, quand on l'entend : l'autre étonne et confond, quand on y

réfléchit. Il fallait avoir deviné bien juste à quel excès d'égarement et d'aliénation l'on peut arriver dans une situation comme celle d'Hermione, pour mettre dans sa bouche une pareille question après qu'elle a employé une scène entière à déterminer Oreste à cet attentat, et qu'elle-même depuis ce moment n'a pas été occupée d'une autre idée; et cependant ce mot est si vrai, qu'on en est frappé sans en être surpris. Il a d'ailleurs tous les genres de mérite; il fait partie de la catastrophe, il commence la punition d'Oreste, il achève le caractère d'Hermione : c'est le résultat d'une connaissance approfondie des révolutions du cœur humain.

Des situations si fortes doivent nécessairement finir par faire couler le sang; et ce n'est pas là, suivant l'expression de La Bruyère, *du sang répandu pour la forme*. Une femme qui a pu faire assassiner son amant doit se tuer elle-même : telle est la fin d'Hermione; et Oreste demeure en proie aux Furies. Ce dénoûment est digne d'un des sujets les plus éminemment tragiques que l'on ait mis sur la scène.

Mais n'y a-t-il point quelques fautes dans ce chef-d'œuvre dramatique? Il y en a de bien graves, si nous en croyons les auteurs d'un *Dictionnaire historique* qui a paru de nos jours. A l'article *Racine* on lit : *Cette tragédie serait admirable, si les incertitudes de Pyrrhus, le désespoir d'O-*

reste, les emportemens d'Hermione n'en ternissaient la beauté. L'arrêt est dur, car c'est précisément ce que nous y avons admiré. Il y a plus : c'est que sans ces mêmes choses qui, selon le critique, *ternissent* la pièce, la pièce ne subsisterait pas. Voilà comme les talens sont jugés, même après un siècle! Je ne ferai pas à Racine, et à vous, messieurs, l'injure de réfuter de telles censures. La vérité est qu'on a blâmé dans le rôle de Pyrrhus deux vers dont le sentiment est vrai, mais au-dessous de la dignité tragique :

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur n'en sera point jalouse?

Un autre vers qui est un abus de mots :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Et, dans le rôle d'Oreste, cet endroit où il dit à Hermione :

Prenez une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous.

Cette comparaison de la cruauté des Scythes et de celle d'Hermione est dans le goût des exagérations romanesques. Otez ce peu de fautes, et quelques autres moins marquantes d'ailleurs, on peut affirmer que l'on vit pour la première fois dans *Andromaque* une tragédie où chacun des

acteurs était continuellement ce qu'il devait être, et disait toujours ce qu'il devait dire. Racine, en étalant sur la scène des peintures si savantes et si expressives de cette inépuisable passion de l'amour, ouvrit une source nouvelle et abondante pour la tragédie française. Cet art que Corneille avait principalement établi sur l'étonnement et l'admiration, et sur une nature quelquefois trop idéale, Racine le fonda sur une nature toujours vraie et sur la connaissance du cœur humain. Il fut donc créateur à son tour, comme l'avait été Corneille; avec cette différence que l'édifice qu'avait élevé l'un, frappait les yeux par des beautés irrégulières et une pompe informe, au lieu que l'autre attachait les regards par ces belles proportions et ces formes gracieuses que le goût sait joindre à la majesté du génie.

SECTION II.

Britannicus.

« Que le génie est brillant dans sa naissance! quel éclat jettent ses premiers rayons! C'est l'astre du jour qui, partant des bornes de l'horizon, inonde d'un jet de lumière toute l'étendue des cieux. Quel œil n'en est pas ébloui et ne s'abaisse pas comme accablé de la clarté qui l'assaille! Tel est le premier effet du génie. Mais cette impres-

sion si vive et si prompte s'affaiblit par degrés. L'homme, revenu de son premier étonnement, relève la vue, et ose fixer d'un regard attentif ce que d'abord il n'avait admiré qu'en se prosternant. Bientôt il s'accoutume et se familiarise avec l'objet de son respect : il en vient jusqu'à y chercher des défauts, jusqu'à en supposer même : il semble qu'il ait à se venger d'une surprise faite à son amour-propre, et le génie a tout le temps d'expier par de longs outrages ce moment de gloire et de triomphe que ne peut lui refuser l'humanité qu'il subjugue en se montrant.

» Ainsi fut traité l'auteur d'*Andromaque*. On l'opposa d'abord à Corneille : et c'était beaucoup, si l'on songe à cette admiration si juste et si profonde qu'avait dû inspirer l'auteur du *Cid*, de *Cinna*, des *Horaces*, demeuré jusqu'alors sans rival, maître de la carrière, et entouré de ses trophées. Sans doute même les ennemis particuliers de ce grand homme virent avec plaisir s'élever un jeune poëte qui allait partager la France et la renommée : mais ces ennemis étaient alors en petit nombre; sa vieillesse, trop malheureusement féconde en productions indignes de lui, les consolait de ses anciens succès. Au contraire, la supériorité de Racine, dès ce moment si décisive et si éclatante, devait jeter l'effroi parmi tous les aspirans à la palme tragique. L'on conçoit aisément combien un succès tel que celui d'*Andro-*

maque dut exciter de jalousie et humilier tout ce qui prétendait à la gloire. A ce parti nombreux des écrivains médiocres, qui, sans s'aimer d'ailleurs et sans être d'accord sur tout le reste, se réunissent toujours comme par instinct contre le talent qui les menace, se joignait cette espèce d'hommes qui, emportés par un enthousiasme exclusif, avaient déclaré qu'on n'égalerait pas Corneille, et qui étaient bien résolus à ne pas souffrir que Racine osât les démentir. Ajoutez à tous ces intérêts qui lui étaient contraires cette disposition secrète qui, même au fond, n'est pas tout-à-fait injuste, et qui nous porte à proportionner la sévérité de notre jugement au mérite de l'homme qu'il faut juger. Voilà quels étaient les obstacles qui attendaient Racine après *Andromaque : et* quand *Britannicus* parut, l'envie était sous les armes.

» L'envie, cette passion si odieuse et si vile qu'on ne la plaint pas, toute malheureuse qu'elle est, ne se déchaîne nulle part avec plus de fureur que dans la lice du théâtre. C'est là qu'elle rencontre le talent dans tout l'éclat de sa puissance, et c'est là surtout qu'elle aime à le combattre; c'est là qu'elle l'attaque avec d'autant plus d'avantage, qu'elle peut cacher la main qui porte les coups. Confondue dans une foule tumultueuse, elle est dispensée de rougir : elle a d'ailleurs si peu de chose à faire; et l'illusion théâtrale est si frêle et

si facile à troubler, les jugemens des hommes rassemblés sont alors dépendans de tant de circonstances dont l'auteur n'est pas le maître, et tiennent quelquefois à des ressorts si faibles, que, toutes les fois qu'il y a eu un parti contre un bon ouvrage de théâtre, le succès en a été troublé ou retardé. Les exemples ne me manqueraient pas; mais quand je n'aurais à citer que celui de *Britannicus* abandonné dans sa nouveauté, n'en serait-ce pas assez? » *Éloge de Racine.*

On voit, par la préface que l'auteur mit à la tête de la première édition de sa pièce, qu'il ressentit vivement cette injustice. Il n'est que trop ordinaire de faire aux hommes de talent un crime de cette sorte de sensibilité, quoique peut-être il n'y en ait point de plus excusable, ni qui soit plus dans la nature. Sans doute il y aurait beaucoup de philosophie à se détacher entièrement de ses ouvrages, du moment où on les a composés; mais je demanderai à ceux qui connaissent un peu le cœur humain comment cette froide indifférence peut être compatible avec la vivacité d'imagination nécessaire pour produire une belle tragédie. Exiger des choses si contradictoires, c'est être à peu près aussi raisonnable que cette femme dont parle La Fontaine, qui voulait un mari *point froid et point jaloux*; et le fabuliste ajoute judicieusement : *Notez ces deux points-ci.* Je connais l'objection vulgaire, qu'un auteur ne peut pas

se juger soi-même. Non sans doute, quand un ouvrage vient de sortir de ses mains, et même en aucun temps, s'il n'est qu'un homme médiocre : dans ce cas, il n'est pas plus capable de se juger que de bien faire ; il ne voit pas au delà de ce qu'il a fait. Mais une expérience constatée prouve que, passé le moment de la composition, un homme supérieur par le talent et par les lumières se juge aussi bien et même mieux que qui que ce soit. J'en citerai des preuves bien frappantes, quand je parlerai de Voltaire. Aujourd'hui, tout ce que je demande, c'est qu'on pardonne à Racine d'avoir eu raison de se fâcher quand ses juges avaient tort de le condamner.

Le public revint bientôt de sa méprise : *Britannicus* resta en possession du théâtre ; et Racine, dans l'édition de ses *Œuvres réunies*, supprima cette première préface : on pardonne aisément l'injustice, quand elle est réparée. Il ne l'avait pourtant pas oubliée : on s'en aperçoit à la manière dont il s'exprime sur le sort de cette tragédie. « Voici celle de mes pièces que je puis dire que » j'ai le plus travaillée. Cependant j'avoue que » le succès ne répondit pas d'abord à mes espé» rances. A peine elle parut sur le théâtre, qu'il » s'éleva quantité de critiques qui semblaient la » devoir détruire. Je crus même que sa destinée » serait à l'avenir moins heureuse que celle de » mes autres tragédies ; mais enfin il est arrivé à

» cette pièce ce qui arrivera toujours à des ou-
» vrages qui auront quelque bonté : les critiques
» se sont évanouies, la pièce est demeurée. C'est
» maintenant celle des miennes que la cour et la
» ville revoient le plus volontiers; et si j'ai fait
» quelque chose de solide et qui mérite quelque
» louange, la plupart des connaisseurs demeu-
» rent d'accord que c'est ce même *Britannicus.* »
Voltaire ne semble pas s'éloigner de cet avis. Il a dit quelque part : *Britannicus est la pièce des connaisseurs.* Cependant il lui préférait *Athalie* pour le mérite de la création et la sublimité du style, et *Andromaque* et *Iphigénie* pour l'effet théâtral. Mais, dira-t-on, si cet effet est le premier objet de l'art, comment se peut-il qu'il y ait quelque chose que les connaisseurs préfèrent ? Je réponds : Rien, sans contredit, lorsqu'à cet effet se joignent les autres sortes de beautés que ce même art comporte, comme dans *Iphigénie* et *Andromaque.* Mais ces connaisseurs distinguent dans un ouvrage ce que la nature du sujet donnait à l'auteur, et ce qu'il n'a pu devoir qu'à lui-même. Nous avons des pièces qui, sur la scène, font verser beaucoup de larmes, et qui pourtant n'ont pu valoir à leurs auteurs une grande réputation ; par exemple, *Ariane* et *Inès.* Pourquoi ? C'est qu'avec de l'intérêt, elles manquent de beaucoup d'autres qualités qui constituent la perfection dramatique, et la faiblesse des autres productions

de ces mêmes auteurs a fait voir qu'un homme d'un talent médiocre, en traitant certaines situations plus aisées à manier que d'autres, et plus facilement intéressantes, pouvait obtenir du succès : au lieu qu'il est d'autres sujets où l'auteur ne peut se soutenir que par une extrême habileté dans toutes les parties de l'art, et par des beautés qui n'appartiennent qu'au grand talent; et de ce genre est *Britannicus*.

Ce qui peut émouvoir la pitié dans cette pièce, c'est l'amour mutuel de Britannicus et de Junie, et la mort du jeune prince; mais l'amour est ici bien moins tragique et d'un effet bien moins grand que dans *Andromaque*. Cependant l'union des deux amans est traversée par la jalousie de Néron; la vie du prince est menacée dès que le caractère du tyran se développe, et sa mort est la catastrophe qui termine la pièce. D'où vient donc que l'amour y produit des impressions bien moins vives que dans *Andromaque*? Il faut en chercher la raison, et nous verrons que l'étude de la tragédie est en même temps celle du cœur. Je crois avoir remarqué qu'au théâtre l'amour combattu par des obstacles étrangers, quelque intéressant qu'il soit alors, ne l'est jamais autant que par les tourmens qui naissent de l'amour même; et, comparant ensuite le théâtre à la nature dont il est l'image, j'ai vu que ce rapport était exact, et que les plus grands maux de l'amour n'étaient

pas ordinairement ceux qui lui viennent d'ailleurs, mais ceux qu'il se fait à lui-même. Rien n'est à craindre pour les amans autant que leur propre cœur. Les difficultés, les dangers, l'absence, la séparation, rien n'approche du supplice de la jalousie, du soupçon de l'infidélité, de l'horreur d'une trahison. J'aurai occasion d'appliquer et de développer ce principe quand il s'agira d'examiner pourquoi *Zaïre* et *Tancrède* sont les deux pièces où l'amour est le plus déchirant, et fait couler les larmes les plus abondantes et les plus amères.

Junie et Britannicus sont deux très-jeunes personnes qui s'aiment avec toute la bonne foi, toute la candeur de leur âge. La peinture de leur amour ne peut offrir que des teintes douces : leur passion est ingénue comme leur caractère : ils sont sûrs l'un de l'autre; et si l'artifice de Néron cause à Britannicus un moment d'inquiétude, elle ne peut le porter à rien de funeste, et un moment après il est rassuré. Cet amour n'a donc pas de quoi prendre un très-grand empire sur l'âme des spectateurs, dont on ne peut s'emparer entièrement que par des secousses fortes et multipliées. Aussi la mort de Britannicus, racontée au cinquième acte en présence de Junie, produit plus d'horreur pour Néron que de compassion pour elle : son amour n'a pas occupé assez de place dans la pièce pour que la catastrophe fasse une

impression bien vive. Le caractère doux et faible de Junie ne fait rien craindre de sinistre, et le parti qu'elle prend de se mettre au nombre des vestales, quoique assez conforme aux mœurs et aux convenances, n'est pas un dénoûment très-tragique. Ce cinquième acte est donc la partie faible de l'ouvrage, et c'est ce qui donna le plus de prise aux ennemis de Racine : mais ils fermaient les yeux sur les beautés des quatre premiers; et ces beautés sont telles, que depuis un siècle elles semblent chaque jour plus senties et excitent plus d'admiration. Les ennemis de l'auteur, pour se consoler du succès d'*Andromaque*, avaient dit qu'il savait en effet traiter l'amour, mais que c'était là tout son talent; que d'ailleurs il ne saurait jamais dessiner des caractères avec la vigueur de Corneille, ni traiter comme lui la politique des cours. Telle est la marche constante des préjugés : on se venge du talent qu'on ne peut refuser à un écrivain, en lui refusant par avance celui qu'il n'a pas encore essayé. Burrhus, Agrippine, Narcisse, et surtout Néron, étaient une terrible réponse à ces préventions injustes; mais cette réponse ne fut pas d'abord entendue. Le mérite d'une pièce qui réunissait l'art de Tacite et celui de Virgile échappa au plus grand nombre des spectateurs. Le mot de *politique* n'y est jamais prononcé; mais celle qui règne plus ou moins dans les cours, selon qu'elles sont plus ou

moins corrompues, n'a jamais été peinte avec des traits si vrais, si profonds, si énergiques, et les couleurs sont dignes du dessin. Boileau, et ce petit nombre d'hommes de goût qui juge et se tait quand la multitude crie et se trompe, aperçurent dans ce nouvel ouvrage un progrès quant à la diction. Dans celle d'*Andromaque*, quelque admirable qu'elle soit, il y avait encore quelques traces de jeunesse, quelques vers faibles, ou incorrects, ou négligés. Ici tout porte l'empreinte de la maturité : tout est mâle; tout est fini; la conception est vigoureuse, et l'exécution sans aucune tache. Agrippine est, comme dans Tacite, avide du pouvoir, intrigante, impérieuse, ne se souciant de vivre que pour régner, employant également à ses fins les vices, les vertus, les faiblesses de tout ce qui l'environne, flattant Pallas pour s'emparer de Claude, protégeant Britannicus pour contenir Néron, se servant de Burrhus et de Sénèque pour adoucir le naturel féroce qu'elle redoute dans son fils, et faire aimer son empire qu'elle partage. Si elle s'intéresse pour l'épouse de Néron, c'est de peur qu'une maîtresse n'ait trop de crédit. Elle met en usage jusqu'à la tendresse maternelle qu'elle ne sent point, pour regagner Néron qui lui échappe.

Je n'ai qu'un fils. O ciel, qui m'entends aujourd'hui!
T'ai-je fait quelques vœux qui ne fussent pour lui?
Remords, craintes, périls, rien ne m'a retenue.

J'ai vaincu ses mépris ; j'ai détourné ma vue
Des malheurs qui dès lors me furent annoncés,
J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez.
Avec ma liberté que vous m'avez ravie,
Si vous le souhaitez, prenez encor ma vie,
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté.

Quelle adresse dans ces deux derniers vers ! Elle n'ose pas menacer directement Néron : il a déjà pu la faire arrêter ; il peut aller plus loin : il vient de s'expliquer de manière à lui faire entendre qu'il veut secouer le joug ; elle craint de mettre le tigre en fureur. C'est à Burrhus qu'elle disait un peu auparavant : Qu'il songe

Qu'en me réduisant à la nécessité
D'éprouver contre lui ma faible autorité,
Il expose la sienne, et que dans la balance
Mon nom peut-être aura plus de poids qu'il ne pense.

Mais ce n'est pas à Néron qu'elle ose dire : Si vous attentez sur moi, craignez pour vous-même. Elle se contente de le lui faire comprendre sans qu'il puisse s'en offenser, et donne à la menace le ton de l'intérêt et de l'amitié.

Mais à peine Néron, qui dissimule encore mieux qu'elle, lui a-t-il dit :

Eh bien donc ! prononcez : Que voulez-vous qu'on fasse ?

elle reprend tout son orgueil dès qu'elle se croit sûre de son pouvoir ; elle dicte des lois.

De mes accusateurs qu'on punisse l'audace ;

Que de Britannicus on calme le courroux;
Que Junie à son choix puisse prendre un époux;
Qu'ils soient libres tous deux, et que Pallas demeure.

Le ressort n'était que comprimé; il agit et s'échappe avec plus d'impétuosité. C'est ainsi qu'un caractère se montre tont entier sur la scène. Et quand Junie, toujours occupée des alarmes inséparables de l'amour, paraît conserver quelque défiance de la sincérité de Néron, avec quelle hauteur Agrippine le lui reproche!

Doutez-vous d'une paix dont je fais mon ouvrage.
. . . .
Il suffit : j'ai parlé, tout a changé de face.

N'est-ce pas là cette politique ordinaire à tous ceux qui jouissent d'un pouvoir emprunté? Un des moyens de le conserver, c'est de faire qu'on y croie. Le détail où elle entre ensuite avec Junie a un double effet, il fait connaître au spectateur l'ivresse orgueilleuse où s'abandonne Agrippine dans la joie de sa nouvelle faveur, et la profonde dissimulation dont Néron a été capable. Je ne dis rien du style; il est au-dessus des éloges.

Ah! si vous aviez vu par combien de caresses
Il m'a renouvelé la foi de ses promesses!
Par quels embrassemens il vient de m'arrêter!
Ses bras, dans nos adieux, ne pouvaient me quitter.
Sa facile bonté, sur son front répandue,
Jusqu'aux moindres secrets est d'abord descendue.
Il s'épanchait en fils qui vient en liberté
Dans le sein de sa mère oublier sa fierté.

Mais bientôt, reprenant un visage sévère,
Tel que d'un empereur qui consulte sa mère,
Sa confidence auguste a mis entre mes mains
Des secrets d'où dépend le destin des humains.

Quelles superbes expressions! et comme elles sont faites pour donner une haute idée de sa puissance!

Non, il le faut ici confesser à sa gloire,
Son cœur n'enferme point une malice noire;
Et nos seuls ennemis, altérant sa bonté,
Abusaient contre nous de sa facilité.
Mais enfin, à son tour, leur puissance décline;
Rome encore une fois va connaître Agrippine.
Déjà de ma faveur on adore le bruit.

On adore le bruit de ma faveur! Quelle heureuse hardiesse dans le choix des mots! Et cette hardiesse est si bien mesurée, qu'elle paraît toute simple : la réflexion seule l'aperçoit; le poëte se cache sous le personnage.

Enfin, quand Britannicus empoisonné a fait voir tout ce qu'on pouvait attendre de Néron, Agrippine, qui n'a plus rien à ménager, ne songe plus qu'à l'épouvanter de ses fureurs.

Poursuis, Néron : avec de tels ministres,
Par des faits glorieux tu vas te signaler.
Poursuis : tu n'as pas fait ce pas pour reculer.
Ta main a commencé par le sang de ton frère;
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.
Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais;
Tu voudras t'affranchir du joug de mes bienfaits,

Mais je veux que ma mort te soit même inutile.
Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille :
Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,
Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.
Tes remords te suivront comme autant de furies ;
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries.
Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes ;
Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,
Tu te verras forcé de répandre le tien ;
Et ton nom paraîtra, dans la race future,
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.

Voilà un exemple de cet art si fréquent dans Racine, de donner aux idées les plus fortes l'expression la plus simple. Dire à un homme que son nom sera une injure pour les tyrans est déjà terrible; mais, *pour les plus cruels tyrans une cruelle injure !* je ne crois pas que l'invective puisse imaginer rien au delà; et pourtant il n'y a rien de trop pour Néron : son nom est devenu celui de la cruauté.

Quelle vérité effrayante dans la peinture de ce monstre naissant ! C'est une des productions les plus frappantes du génie de Racine, et une de celles qui prouvent que ce grand homme pouvait tout faire. Néron, comme l'observe fort bien Racine, n'a pas encore assassiné son frère, sa mère, son précepteur ; il n'a pas encore mis le feu à Rome ; et pourtant tout ce qu'il dit, tout ce qu'il

fait dans le cours de la pièce, annonce une âme naturellement atrocé et perverse. Mais combien il a fallu de temps pour que l'on reconnût le prodigieux mérite de ce rôle ! C'est une obligation que l'on eut à l'inimitable Lekain; et l'ouvrage d'un grand acteur est de mettre à la portée de la multitude ce qui n'était senti que par les connaisseurs. Comme le nom de Néron semble promettre tout ce qu'il y a de plus odieux, et que, dans la nouveauté de *Britannicus*, les têtes étaient encore montées au ton que Corneille avait introduit pendant trente ans, on fut étonné qu'il n'eût pas sans cesse à la bouche des maximes infernales, qu'il ne se glorifiât pas d'être méchant, qu'il eût quelque honte de passer pour empoisonneur; enfin, *on le trouva trop bon :* c'est le mot dont Racine se sert dans sa préface. Il est vrai qu'il n'a pas la rhétorique du crime; mais il en a bien l'atrocité tranquille et raffinée, la profondeur réfléchie. Examinons sa conduite. Il entend parler de la beauté de Junie : son premier mouvement est de l'enlever avant même de l'avoir vue; et, sur le seul soupçon que Britannicus pourrait bien en être aimé, son premier mot est de dire :

D'autant plus malheureux qu'il aura su lui plaire,
Narcisse, il doit plutôt souhaiter sa colère :
Néron impunément ne sera pas jaloux.

A peine a-t-il vu Junie un moment, et déjà la

mort de son rival et de son frère est prononcée dans son cœur. Mais il lui prépare un autre supplice : il veut que Junie elle-même lui dise ou lui fasse entendre qu'il faut renoncer à elle ; et, pour l'y forcer, il lui déclare que Britannicus est mort, si elle n'obéit pas. On a dit que c'était un petit moyen, et peu digne de la tragédie, de faire cacher Néron pendant l'entrevue des deux amans : cela est vrai ; mais je crois qu'ici l'effet relève et justifie le moyen. Le péril est si prochain et si réel, que la scène est tragique ; et je n'ai besoin, pour le prouver, que d'en appeler à l'effet du théâtre. Ce moment est celui où l'amour de Britannicus et de Junie devient intéressant, parce qu'il y a de la terreur et de la pitié. Leur situation est cruelle, et l'on ne peut s'empêcher de trembler pour eux quand on se souvient de ces vers terribles de Néron :

Caché près de ces lieux, je vous verrai, madame.
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme :
Vous n'aurez point pour moi de langages secrets ;
J'entendrai des regards que vous croirez muets,
Et sa perte sera l'infaillible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

Avec ce style et cette situation l'on peut tout ennoblir. Observons, en passant, que l'effet théâtral peut faire pardonner des moyens faux, mais ne les justifie pas ; au lieu qu'un moyen commun

et petit par lui-même peut être relevé par l'art que l'on met à s'en servir, et n'est plus un défaut.

Néron, sûr de l'amour de Junie pour Britannicus, ne médite plus que des vengeances et des crimes. Il fait arrêter son frère; il donne des gardes à sa propre mère; et s'apercevant, par l'entretien qu'il a eu avec elle, que les droits de Britannicus à l'empire peuvent être une arme contre lui, il ne balance pas un moment, et donne ordre de l'empoisonner. Mais comment! Avec quel sang-froid odieux et quelle fourbe réfléchie! C'est en paraissant se réconcilier avec Agrippine et Britannicus, en prodiguant les caresses, les soumissions, les embrassemens; en donnant dans son palais une scène de tendresse filiale :

Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère!

Voilà de quelle manière il se prépare au fratricide. Et la voilà bien cette politique des cours corrompues dont Corneille aimait tant à parler. Mais ici elle est en action, et non pas en paroles; c'est-à-dire qu'elle est dans l'imitation théâtrale la même chose qu'en réalité : c'est la perfection de l'art. Néron ne se conduit pas autrement que Charles IX. A peine Agrippine l'a-t-elle quitté, que sa rage renfermée ne peut plus se contenir. Il se croit sûr de Burrhus, parce qu'Agrippine en est mécontente; et c'est devant un homme

vertueux qu'il avoue le projet d'un crime, d'un empoisonnement.

Elle se hâte trop, Burrhus, de triompher:
J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
. . . . C'en est trop : il faut que sa ruine
Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine.
Tant qu'il respirera je ne vis qu'à demi :
Elle m'a fatigué de ce nom ennemi,
Et je ne prétends pas que sa coupable audace
Une seconde fois lui promette ma place.
. . . .
Avant la fin du jour, je ne le craindrai plus.

Parler ainsi à Burrhus, c'est montrer tout Néron. Il n'y a qu'un scélérat consommé qui puisse, sans rougir, se montrer tel qu'il est devant un honnête homme: c'est une preuve qu'il a tout surmonté, même la conscience. Les autres scélérats se démasquent devant des confidens dignes d'eux; il n'y a que Néron qui puisse se démasquer devant Burrhus. Cet exemple est unique au théâtre, et c'est un trait de génie. Mahomet ne cache pas à Zopire sa politique et son ambition; mais il y a de la grandeur dans ses projets, tout criminels qu'ils sont; il espère de gagner Zopire, et il en a les moyens. Ici rien de tout cela : Néron avoue le plus lâche des forfaits, et n'a nul besoin de Burrhus pour l'exécuter. Cette confidence sans nécessité, et faite pour ainsi dire d'abondance de cœur, serait ailleurs un grand défaut : ici c'est le coup de pinceau d'un grand maître. Il est évident

que Néron ne croit pas même faire un crime: c'est à ses yeux la chose du monde la plus simple que d'empoisonner son frère; et ce qui le prouve, c'est qu'il est tout étonné que Burrhus ne l'approuve pas; c'est que, dans la scène suivante, il dit à Narcisse, comme la seule chose qui l'arrête:

Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.

Ce dernier mot n'est pas d'un tyran, mais d'un monstre.

Ici commence ce grand spectacle si moral et si dramatique, ce combat du vice et de la vertu, sous les noms de Narcisse et de Burrhus se disputant l'âme de Néron; et c'est ici que vont se développer ces deux caractères, aussi parfaitement tracés que ceux de Néron et d'Agrippine. Burrhus est le modèle de la conduite que peut tenir un homme vertueux, placé par les circonstances auprès d'un mauvais prince et dans une cour dépravée. Il est entouré de passions, d'intérêts, de vices, et les combat de tous côtés. Il ne prononce pas une seule sentence sur la vertu, non plus que Néron sur le crime; mais il représente l'une dans toute sa pureté, comme Néron représente l'autre dans toute son horreur. Il résiste à l'ambition inquiète d'Agrippine et à la perversité de son maître, et dit la vérité à tous les deux, mais sans ostentation, sans bravade, avec une fermeté noble et modeste, ne cherchant point à offenser et ne craignant point

de déplaire. Il parle à l'un comme à son empereur, à l'autre comme à la mère de César. Il remplit tous ses devoirs et observe toutes les bienséances. Mais lorsque son coupable élève ose lui découvrir un projet horrible, alors cet homme si calme devient tout de feu : sa tranquillité le rendait grand, son indignation le rend sublime. L'éloquence est dans sa bouche ce qu'est la vertu dans son âme, sans faste, sans effort, mais toute pleine de cette chaleur qui pénètre, de cette vérité qui terrasse, de cette véhémence qui entraîne. Il émeut jusqu'à Néron même, et sort plein d'espérance et de joie, pour aller consommer près de Britannicus une réconciliation qu'il croit sûre. A l'instant même entre Narcisse : au pathétique, à l'enthousiasme d'une belle âme va succéder tout l'art de la bassesse et de la méchanceté; et dans ces deux peintures contrastées l'auteur est également admirable. Mais pour les placer ainsi l'une auprès de l'autre, il fallait être bien sûr de sa force. Plus l'effet de la première était grand et infaillible, plus l'autre était dangereuse. L'expérience du théâtre apprend combien il y a de danger à remplacer tout de suite des sentimens doux et chers, auxquels le spectateur aime à se livrer, par ceux qu'il hait et qu'il repousse. Ceci ne s'applique pas aux scélérats hardis qui ont de l'énergie et de l'élévation, mais aux personnages vils et méprisables; et Narcisse est de ce nombre. Ces sortes de carac-

tères, quelquefois nécessaires dans la tragédie, sont très-difficiles à manier. Le spectateur veut bien haïr, mais il ne veut pas que le mépris se joigne à la haine, parce que le mépris n'a rien de tragique. Voltaire, en blâmant sous ce point de vue les rôles de Félix, de Prusias et de Maxime dans Corneille, cite celui de Narcisse comme le modèle qu'il faut suivre quand on a besoin de personnages de cette espèce. Il admire la scène de Narcisse avec Néron; mais remarquant le peu d'effet qu'elle produit toujours, il croit qu'elle en ferait davantage si Narcisse avait un plus grand intérêt à conseiller le crime. Je ne sais si cette réflexion est bien juste. Sans doute si Narcisse, pour tenir la conduite qu'il tient, avait à surmonter quelqu'un des sentimens de la nature, comme Félix qui se détermine à faire périr son gendre de peur de perdre son gouvernement, la proportion des moyens manquerait. Mais Narcisse, qui cherche à gouverner Néron comme il a gouverné Claude, en flattant ses passions, n'a aucun intérêt à sauver Britannicus. Dans son caractère établi, tous les moyens lui doivent être bons; il ne fait que suivre son naturel bas et pervers; et si la scène entre lui et Néron, malgré la perfection dont elle est, n'est pas, à beaucoup près, applaudie comme celle de Burrhus, c'est que, dans aucun cas, dans aucune supposition, elle ne peut faire le même plaisir : et j'en trouve la raison dans le

cœur humain. L'âme vient de s'épanouir en écoutant Burrhus; elle se resserre et se flétrit en voyant Narcisse. Le rôle qu'il joue est un de ceux qui ne peuvent être que supportés et qui ne peuvent jamais plaire. Ne reprochons pas aux hommes assemblés un sentiment qui leur fait honneur, la répugnance invincible pour ce qui est vil. Ces caractères-là, dans le drame, peuvent être placés pour les moyens, et jamais pour les effets. Le plus grand effort de l'artiste, c'est de les faire tolérer au théâtre, et admirer du connaisseur qui ne juge que l'exécution; et il ne peut en venir à bout qu'en leur donnant au plus haut degré ce que peut avoir un homme bas et méchant, l'artifice et l'adresse. C'est ce que Racine a fait dans le rôle de Narcisse. Quelle entreprise que celle de ramener Néron après l'impression qu'il vient d'éprouver, et que le spectateur a si vivement partagée! Quel chemin il y a du moment où il envoie Burrhus près de son frère pour consommer la réconciliation, à celui où il sort avec Narcisse pour aller empoisonner son rival! Et cependant tel est l'art détestable de Narcisse, ou plutôt tel est l'art admirable du poëte, que cette révolution, l'ouvrage de quelques instans, paraît vraisemblable, naturelle et même nécessaire. Le venin de la malignité est si habilement préparé, qu'il doit pénétrer l'âme du tyran et l'infecter sans remède. Cette scène étonnante mérite d'être détaillée.

NARCISSE.

Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort si juste;
Le poison est tout prêt : la fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux:
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux;
Et le fer est moins prompt pour trancher une vie
Que le nouveau poison que sa main me confie.

NÉRON.

Narcisse, c'est assez : je reconnais ce soin,
Et ne souhaite pas que vous alliez plus loin.

NARCISSE.

Quoi! pour Britannicus votre haine affaiblie
Me défend....

NÉRON.

Oui, Narcisse : on nous réconcilie.

NARCISSE.

Je me garderai bien de vous en détourner,
Seigneur. Mais il s'est vu tantôt emprisonner :
Cette offense en son cœur sera long-temps nouvelle.
Il n'est point de secrets que le temps ne révèle :
Il saura que ma main lui devait présenter
Un poison que votre ordre avait fait apprêter.
Les dieux de ce dessein puissent-ils le distraire!
Mais peut-être il fera ce que vous n'osez faire.

NÉRON.

On répond de son cœur, et je vaincrai le mien.

Il a déjà attaqué Néron par la crainte : la crainte n'a pas réussi. Il se retourne sur-le-champ, et l'attaque par la jalousie.

Et l'hymen de Junie en est-il le lien?
Seigneur, lui faites-vous encor ce sacrifice?

NÉRON.

C'est prendre trop de soins. Quoi qu'il en soit, Narcisse,
Je ne le compte plus parmi mes ennemis.

Ce moment est critique pour Narcisse : voilà déjà deux attaques repoussées. Il ne perd pas de temps; il cherche à irriter Néron par la jalousie du pouvoir.

Agrippine, seigneur, se l'était bien promis :
Elle a repris sur vous son souverain empire.

NÉRON.

Quoi donc? qu'a-t-elle dit? et que voulez-vous dire?

NARCISSE.

Elle s'en est vantée assez publiquement.

NÉRON.

De quoi?

NARCISSE.

Qu'elle n'avait qu'à vous voir un moment;
Qu'à tout ce grand éclat, à ce courroux funeste
On verrait succéder un silence modeste;
Que vous-même à la paix souscririez le premier :
Heureux que sa bonté daignât tout oublier.

NÉRON.

Mais, Narcisse, dis-moi : Que veux-tu que je fasse?

Remarquons ici la vérité du dialogue et la simplicité de la diction : elle n'est pas au-dessus de la conversation soutenue, et ne devait pas en effet aller au delà. D'un côté, c'est un scélérat froid et réfléchi, qui ne songe pas à parer son langage; les fripons ne se passionnent guère : de l'autre,

un homme intérieurement agité, qui ne répond que par quelques mots pénibles. Toute figure poétique devait disparaître. Nos critiques du jour, qui affectent de ne pas reconnaître d'autre poésie, ne manqueraient pas, si Racine était vivant, de le trouver bien froid et bien faible. « Quels vers, diraient-ils, que ceux-ci :

> Agrippine, Seigneur, se l'était bien promis.
> . . . .
> Elle s'en est vantée assez publiquement.
> . . . .
> Mais, Narcisse, dis-moi : Que veux-tu que je fasse?

» S'exprimerait-on autrement en prose? » Et c'est précisément pour cela qu'ils sont excellens, car ils sont ce qu'ils doivent être. Le dernier, tout simple qu'il est, fait trembler; le tigre va se réveiller :

> Je n'ai que trop de pente à punir son audace;
> Et, si je m'en croyais, ce triomphe indiscret
> Serait bientôt suivi d'un éternel regret.
> Mais de tout l'univers quel sera le langage?
> Sur les pas des tyrans veux-tu que je m'engage,
> Et que Rome, effaçant tant de titres d'honneur,
> Me laisse pour tout nom celui d'empoisonneur?
> Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.

Ici Narcisse commence à être plus à son aise. Il a voulu sonder l'âme de Néron. Elle s'ouvre, et il voit que la nature n'y a pas jeté un cri, qu'il n'y a pas un remords, pas un sentiment de vertu;

que Néron ne fait rien, ni pour son frère, ni pour sa mère, ni pour Burrhus, mais seulement qu'il craint encore l'opinion publique, le dernier frein de l'homme pervers et puissant, quand il a de l'amour-propre. Néron en a encore, et c'est par son amour-propre même que Narcisse va se ressaisir de lui.

Et prenez-vous, seigneur, leurs caprices pour guides?
Avez-vous prétendu qu'ils se tairaient toujours?
Est-ce à vous de prêter l'oreille à leurs discours?
De vos propres désirs perdrez-vous la mémoire,
Et serez-vous le seul que vous n'oserez croire?
Mais, seigneur, les Romains ne vous sont pas connus;
Non, non : dans leurs discours ils sont plus retenus.
Tant de précaution affaiblit votre règne :
Ils croiront, en effet, mériter qu'on les craigne.

Voilà, de toutes les suggestions, la plus perfide et la plus sûre auprès des mauvais princes; c'est d'irriter en eux l'orgueil du pouvoir. Qui peut savoir combien de fois l'adulation a répété dans d'autres termes ce que dit ici Narcisse? Il ne lui reste plus qu'à rassurer bien pleinement Néron sur l'opinion et les discours des Romains.

Au joug depuis long-temps ils se sont façonnés;
Ils adorent la main qui les tient enchaînés :
Vous les verrez toujours, ardens à vous complaire.
Leur prompte servitude a fatigué Tibère.
Moi-même, revêtu d'un pouvoir emprunté
Que je reçus de Claude avec la liberté,
J'ai cent fois, dans le cours de ma gloire passée,
Tenté leur patience et ne l'ai point lassée.

D'un empoisonnement vous craignez la noirceur?
Faites périr le frère, abandonnez la sœur;
Rome, sur les autels prodiguant les victimes,
Fussent-ils innocens, leur trouvera des crimes.
Vous verrez mettre au rang des jours infortunés
Ceux où jadis la sœur et le frère sont nés.

C'est en effet ce qui arriva après le meurtre d'Agrippine, et l'abjection des Romains est peinte ici avec l'énergique fidélité des crayons de Tacite. Néron, délivré, non pas de ses scrupules, mais de ses craintes, ne se défend plus que bien faiblement.

Narcisse, encore un coup, je ne puis l'entreprendre.
J'ai promis à Burrhus, il a fallu me rendre.
Je ne veux point encore, en lui manquant de foi,
Donner à sa vertu des armes contre moi.
J'oppose à ses raisons un courage inutile;
Je ne l'écoute point avec un cœur tranquille.

Il ne reste donc plus à détruire qu'un reste d'égard pour Burrhus, exprimé de manière à faire voir que les conseils d'un vertueux gouverneur pèsent étrangement à Néron, impatient de secouer toute espèce de joug. C'est l'instant de porter le dernier coup; et Narcisse emploie l'arme si familière aux méchans, la calomnie. Il attribue à Burrhus, à Sénèque, à tous ceux qui s'efforçaient encore de contenir les vices de Néron, les propos les plus injurieux et les plus amers. Cet artifice des flatteurs ne manque presque jamais son effet. Ils mettent dans la bouche de celui qu'ils veulent

perdre tout le mépris qu'ils ont au fond du cœur pour le maître qu'ils veulent tromper.

Burrhus ne pense pas, seigneur, tout ce qu'il dit :
Son adroite vertu ménage son crédit ;
Ou plutôt ils n'ont tous qu'une même pensée :
Ils verraient par ce coup leur puissance abaissée.
Vous seriez libre alors, seigneur ; et devant vous
Ces maîtres orgueilleux fléchiraient comme nous.
Quoi donc ! ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire ?
« Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire ;
» Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit :
» Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.
» Pour toute ambition, pour vertu singulière,
» Il excelle à conduire un char dans la carrière,
» A disputer des prix indignes de ses mains,
» A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
» A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
» A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre ;
» Tandis que des soldats, de momens en momens,
» Vont arracher pour lui des applaudissemens. »
Ah ! ne voulez-vous pas les forcer à se taire ?

Pour le coup, il est impossible que Néron résiste à cette adresse infernale. Chaque mot est un trait qui le perce. On le prend à la fois par toutes ses faiblesses : il faut qu'il succombe.

Viens, Narcisse ; allons voir ce que nous devons faire.

Il ne dit pas positivement quel parti il prendra, mais on voit que son parti est déjà pris.

Cette scène est peut-être la plus grande leçon que jamais l'art dramatique ait donnée aux sou-

verains. On assure que l'endroit qui regarde les spectacles fit assez d'impression sur Louis XIV pour le corriger de l'habitude où il était, dans sa jeunesse, de représenter sur la scène dans les fêtes de sa cour. C'était une chose de peu d'importance; mais cette scène bien méditée peut donner de tout autres leçons : et pour ce qui regarde la politique des cours, dont Corneille parle si souvent, et que Fontenelle et tant d'autres prétendent si supérieurement peinte dans *Othon*, je crois que c'est ici qu'il faut la chercher; qu'il n'y en a que quelques traits généraux dans ce petit nombre de vers qu'on a retenus d'*Othon*, pièce que d'ailleurs on lit si peu; mais que le tableau entier se trouve dans les rôles d'Agrippine, de Burrhus et de Narcisse.

Je ne parlerai du beau récit de la mort de Britannicus que pour observer le seul endroit où Racine, égal à Tacite dans tout le reste (et c'est ce qu'on peut dire de plus fort), paraît être resté au-dessous de lui. Il s'agissait de peindre les différentes impressions que produisit sur les courtisans le moment où Britannicus expire empoisonné.

La moitié s'épouvante et sort avec des cris :
Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage,
Sur les yeux de César composent leur visage.

Peut-être ne désirerait-on rien de plus, si l'on ne connaissait pas le texte de Tacite. « *At quibus*

altior intellectus, resistunt defixi, et Cæsarem intuentes. Mais ceux qui voient de plus loin restent immobiles, les yeux attachés sur César. »

Rien n'est plus frappant que cette immobilité absolue dans un événement de cette nature. Demeurer maître de soi à un semblable spectacle, au point de n'avoir pas un mouvement avant d'avoir vu celui du maître, est le dernier effort de l'habitude de servir, et le sublime de l'esprit de courtisan. C'est ainsi que Tacite sait peindre. Mais Racine, un moment après, se rapproche de lui dans ces vers qu'il ne doit point à l'imitation :

Son crime seul n'est pas ce qui me désespère ;
Sa jalousie a pu l'armer contre son frère.
Mais, s'il vous faut, madame, expliquer ma douleur,
Néron l'a vu mourir sans changer de couleur :
Ses yeux indifférens ont déjà la constance
D'un tyran dans le crime endurci dès l'enfance.

Quel nerf d'expression ! Tel est dans cent endroits le style de cet homme à qui l'on ne voulait accorder que le talent de peindre l'amour.

Un des caractères du génie, et surtout du génie dramatique, est de passer d'un sujet à un autre sans s'y trouver étranger, et d'être toujours le même sans se ressembler jamais. Nous avons vu quel pas étonnant Racine avait fait lorsque, malgré le succès d'*Alexandre*, revenant par sa propre force à la nature et à lui-même, il fixa, à l'âge de vingt-sept ans, une époque aussi glorieuse

pour la France que pour lui, en offrant dans *Andromaque* un nouveau genre de tragédie. On pouvait dire alors : Quelle distance d'*Alexandre* à *Andromaque!* On peut dire ensuite : Quelle différence d'*Andromaque* à *Britannicus!* On passe dans un monde nouveau, et la fable et l'histoire ne sont pas plus loin l'une de l'autre que ces deux pièces. Mais comment, parmi des beautés si sévères, a-t-il pu placer la tendresse ingénue et naïve de deux jeunes amans tels que Britannicus et Junie, et se préserver de ces disparates qui nous ont si souvent blessés dans Corneille? C'est parce que le sort de ces deux amans qui nous intéressent dépend sans cesse de ces personnages imposans qui se meuvent autour d'eux; c'est surtout par l'art des nuances et de la gradation insensible des couleurs. Junie n'est que tendre avec Britannicus; mais quand elle paraît devant Néron, qui lui offre l'empire, elle n'est pas seulement une amante fidèle, elle devient noble : elle refuse les offres de Néron et le trône du monde, sans faste, sans efforts, avec une modestie touchante; elle ne brave point Néron, comme tant d'autres n'auraient pas manqué de le faire; elle ne met point d'orgueil dans ses refus; elle s'exprime de manière à se faire estimer de Néron, si Néron pouvait estimer la vertu, et à le fléchir en faveur de Britannicus, s'il était susceptible d'un sentiment honnête et louable. Il l'exhorte à *passer du côté de l'empire*, à

oublier Britannicus déshérité par Claude. Elle répond :

Il a su me toucher,
Seigneur, et je n'ai point prétendu m'en cacher.
Cette sincérité sans doute est peu discrète;
Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète :
Absente de la cour, je n'ai pas dû penser,
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer.
J'aime Britannicus; je lui fus destinée
Quand l'empire devait suivre son hyménée.
Mais ces mêmes malheurs qui l'en ont écarté,
Ses honneurs abolis, son palais déserté,
La fuite d'une cour que sa chute a bannie,
Sont autant de liens qui retiennent Junie.
Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs;
Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs;
L'empire en est pour vous l'inépuisable source :
Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
Britannicus est seul, quelque ennui qui le presse,
Il ne voit à son sort que moi qui s'intéresse,
Et n'a pour tout plaisir, seigneur, que quelques pleurs
Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.

Ce langage ferme et décent, ce désintéressement généreux, ces pleurs qui consolent un prince infortuné du trône qu'il a perdu, élèvent l'amour de Junie à la dignité de la tragédie. Elle n'est point abaissée devant le maître du monde : ce n'est point là parler d'amour pour en parler; c'est l'amour tel que nous le sentons, naturellement mêlé à de grands intérêts, et s'expliquant d'un ton qui ne les dément pas. Tel est le mérite des convenances propres à chaque sujet.

Cet amour n'émeut pas fortement comme celui d'Hermione; mais il plaît, il attache, il intéresse; et c'en est assez dans un ouvrage qui produit d'autres effets : l'essentiel était qu'il n'y parût pas déplacé. De même, Britannicus surpris par Néron aux pieds de sa maîtresse offre, à la vérité, une situation qui peut appartenir à la comédie comme à la tragédie; mais le péril de Britannicus et le caractère connu de Néron relèvent cette situation; et la scène qui en résulte entre les deux rivaux est un modèle de ces contrastes dramatiques où deux caractères opposés se heurtent avec violence, sans que l'un soit écrasé par l'autre. Le dialogue est parfait : on y voit avec plaisir la vivacité libre et fière d'un jeune prince et d'un amant préféré lutter contre l'ascendant du rang suprême et contre l'orgueil féroce d'un tyran jaloux. Le caractère de Britannicus et l'avantage de plaire à Junie le maintiennent dans un état d'égalité devant l'empereur, et le spectateur est toujours content de voir la puissance injuste humiliée. C'est ainsi que, dans cette pièce, les intérêts de la politique et ceux de l'amour se balancent sans se nuire, et que des teintes si différentes se tempèrent les unes par les autres, loin de paraître se repousser.

FIN DU TOME CINQUIÈME.

TABLE

DES MATIÈRES.

Pages.

INTRODUCTION, ou Discours sur l'état des lettres en Europe, depuis la fin du siècle qui a suivi celui d'Auguste, jusqu'au règne de Louis XIV, tel qu'il fut prononcé en 1797. 1

SECONDE PARTIE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

LIVRE PREMIER. — POÉSIE.

CHAPITRE PREMIER. De la Poésie française avant et depuis Marot jusqu'à Corneille. 65

CHAP. II. Du Théâtre français et de P. Corneille. 160

SECTION PREMIÈRE. Poëtes tragiques avant Corneille. . . . . *ibid.*

SECT. II. Corneille 193

CHAP. III. Racine. 322

SECTION PREMIÈRE. Les Frères ennemis, Alexandre, Andromaque. . . . . *ibid.*

SECT. II. Britannicus. 360

FIN DE LA TABLE.